

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

Н.П. Копцева

«____» _____ 2017г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

51.03.01 Культурология

КУЛЬТУРНАЯ АПРОПРИАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИМА ДЖАРМУША

Руководитель _____ канд.фил.н., доцент Н.М. Либакова

Выпускник _____ А.Е. Худоногова

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Культурная апроприация в творчестве Джима Джармуша».

Нормоконтролер

Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Культурная апроприация в творчестве Джима Джармуша» содержит 79 страниц текстового документа, 2 приложения, 50 использованных источника.

Ключевые слова: КУЛЬТУРНАЯ АПРОПРИАЦИЯ, КИНЕМАТОГРАФ, ДЖИМ ДЖАРМУШ, ВЕСТЕРН, ГАНГСТЕРСКОЕ КИНО, ОБРАЗ, МЕРТВЕЦ, ПЕС-ПРИЗРАК: ПУТЬ САМУРАЯ, СТЕРЕОТИПЫ.

Цель данного исследования – выявить специфику феномена «Культурная апроприация» в творчестве кинорежиссера Джима Джармуша.

В ходе исследования были решены следующие задачи: сделан анализ зарубежных исследований культурной апроприации; сделан анализ российских исследований культурной апроприации; были сравнены позиции российских и зарубежных специалистов по вопросу культурной апроприации, выявлено сходство и различие в подходах; изучено проявление культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша; раскрыта сущность культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша на примере анализа фильмов «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года.

В результате проведенного исследования были проанализированы два фильма творчества Джима Джармуша, выбранные в качестве репрезентанта проявления феномена культурной апроприации. Выявлена специфика культурной апроприации и способы ее визуализации в творчестве Джима Джармуша. Полученные данные могут быть использованы в дальнейшем в научно-исследовательской деятельности, в изучении культурной апроприации и форм межкультурных взаимодействий, в изучении творческой деятельности Джима Джармуша.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|--|----|
| Введение | 5 |
| 1. Анализ определений понятия «культурная апроприация»..... | 11 |
| 1.1. Понятие «культурная апроприация» в исследованиях зарубежных специалистов..... | 11 |
| 1.2. Понятие «культурная апроприация» в исследованиях российских специалистов..... | 34 |
| 2. Культурная апроприация в творчестве Джима Джармуша..... | 43 |
| 2.1. Специфика культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша..... | 43 |
| 2.2. Особенности проявления культурной апроприации в фильмах Джима Джармуша «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года..... | 50 |
| 2.2.1. Анализ фильма «Мертвец» 1995 года..... | 51 |
| 2.2.2. Анализ фильма «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года..... | 58 |
| Заключение..... | 66 |
| Список использованных источников..... | 69 |
| Приложения..... | 74 |

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования

В связи с тем, что человечество живет в эпоху Интернета, глобализации и поп-культуры все чаще встают вопросы о культурной идентичности и обоснованности практики культурной апроприации, т.е. заимствования атрибутов культуры других народов. Возникают вопросы о том, где лежит та грань между уважением к чужой культуре, бережным заимствованием и откровенным воровством? Как именно взаимодействуют культуры и возможна ли в контексте этого культурная апроприация в принципе? Огромное внимание здесь уделяется искусству, т.к. современное искусство, в том числе, кинематограф, обращается не только к народу той страны, где оно было создано, но и ко всему миру в целом.

Актуальность и практический аспект данной проблемы обусловлены тем, что человечество находится в процессе постоянного культурного обмена и культурных заимствований. Кинематограф является таким видом искусства, который создает и передает образы культуры, отражающие реальность. Кинематограф отображает определенные культурные ценности, культурные образы и культурных героев. Поскольку кино способно обращаться ко всему миру возникает вопрос о культурном взаимодействии, как оно работает в искусстве и в кино в частности? Одним из ярчайших представителей современного кинематографа является американский независимый режиссер Джим Джармуш. Он относится к режиссерам-постмодернистам, и часто обращается в своих произведениях к разным культурам народов мира. Его творчество как ничье другое изучает взаимодействие культур и к чему это приводит в эпоху постмодерна, тем самым рассматривая проблемы межкультурных коммуникаций, в том числе культурной апроприации. Таким образом, тематика исследования – актуальна.

Степень изученности объекта и предмета исследования

Существует обширная литература отечественных и зарубежных авторов, исследующих роль культурного взаимодействия в творчестве Джима Джармуша. Например, Н.Ю. Малкова и Н.А. Олешкевич¹ рассматривают в своей статье феномен межкультурной открытости в современном мире и на примере анализа фильма Джима Джармуша «Пес-призрак: Путь самурая» показывают, как человек проживает чужой культурный опыт. Главный герой фильма – чернокожий американец – обращается к японской философии бусидо и проживает свою жизнь под символом другой культуры. М.Д. Николаева² изучает взаимодействие американской белой культуры и культуры индейцев в фильме Джармуша «Мертвец». Она подчеркивает, что в фильме данные культуры не столько взаимодействуют, сколько противопоставляются друг другу: культура белых – «культура цивилизации», которая загнивает и разрушается, культура индейцев – «культура природы», духовная культура. Киновед и кинокритик А.О. Гусев³ также анализирует фильм «Мертвец» и приходит к похожему выводу о том, что в фильме противопоставляются белая, материальная культура и индейская, традиционная, духовная, символизируя конфликт техники и нравственности. А.Г. Горбунова⁴ исследует фильм Джима Джармуша «Выживут только любовники». В данном фильме Джармуш обращается сразу ко многим культурам. По мнению Горбуновой многочисленные культурные отсылки разных периодов выстраивают в фильме своеобразный утопический мир двух главных героев и показывают, что культура человечества едина, а не фрагментарна. Е.И. Федуненко⁵

¹ Малкова Н.Ю., Олешкевич Н.А. Особенности межкультурных взаимодействий в условиях фрагментации жизненного мира // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2011. – №1. – С. 108-118.

² Николаева М.Д. Из ниоткуда в никуда: по фильмам «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда (1990) и «Мертвец» Джима Джармуша (1995) // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. – 2013. – №2. – 11 С.

³ Гусев А.О. Субъективное время и пространство в фильме «Мертвец» Джима Джармуша // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №1. – С. 141-147.

⁴ Горбунова А.Г. Утопия вампиров // Артикульт. – 2014. – №2. – С. 73-75.

⁵ Федуненко Е.И. Свой/Чужой как художественная концепция раннего Дж. Джармуша // Артикульт. – 2015. – №18. – С. 66-69.

рассматривает ранее творчество Джима Джармуша и отмечает, что в нем Джармуш отображал взгляд на американскую культуру с точки зрения иммигранта, чужого, т.е. носителя другой культуры. Меняется точка зрения на американские представления, в том числе на американскую мечту. Иностранец в фильме способен показать, чем реальная американская культура отличается от представлений о ней. А.Н. Смагин⁶ отмечает, что центральные персонажи большинства фильмов Джармуша – туристы. Турист, по мнению Смагина, подразумевает некое определенное отношение к пространству, в данном случае, к американской культуре. Возникает ситуация чуждости и непринадлежности. При этом отмечается, что это не негативные характеристики, т.к. они в итоге преодолеваются героями. Андрей Плахов⁷ в своей книге «Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты» подчеркивает, что почти в каждом фильме режиссер старается противопоставить культуры друг другу. Тем не менее, в сюжете фильма появляется какой-либо элемент способный примирить культуры хотя бы на время. Например, в фильмах «Кофе и сигареты» и «Мертвец» примирение происходит за счет совместного акта курения. Также, Джармуш старается выявить межкультурные параллели. Например, в фильме «Пес-призрак: Путь самурая» заметны параллели между философией дзен и рэпом, хип-хопом и самурайской философией.

Меган Эйбли⁸ анализируя культуру и время в фильмах Джармуша «Мертвец» и «Пес призрак: Путь самурая» приходит к выводу, что в творчестве Джармуша данные понятия приобретают характер размытости. Герои не стремятся себя культурно идентифицировать и не принимают во внимание врожденную национальность и культуру. При этом в обоих фильмах Джармуш старается развенчать стереотипы об афроамериканцах и

⁶ Смагин А.Н. Единичное и всеобщее в художественном методе Джима Джармуша // Сумма философии. – 2006. – №6. – С. 161-162.

⁷ Плахов А.С. Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. — СПб.: Пальмира, 2016. — 319 с.

⁸ Megan Abley. Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike:" The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog [Электронный ресурс]. / Megan Abley. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

индейцах. Отин Хейдари ⁹ рассматривает, как отображено в фильме «Мертвец» взаимодействие белой и индейской культур в пост-колониальном Западе. В данном фильме Джармуш не только деконструирует западный образ жизни, но и устоявшийся, благодаря вестерну, культурный миф Дикого Запада и образ благородного белого человека, пришедшего осваивать новую землю и избавлять ее от дикарей-индейцев. Александра Кэйзер¹⁰ отмечает, что в фильмах Джармуша герои различных национальностей при взаимодействии ведут себя по-разному. Более того, у них различное восприятие реальности. Например, в фильме «Таинственный поезд», в котором присутствуют американцы, японцы, итальянцы и англичане, американцы более реалистичны и приземлены, чем другие. Также, Джармуш демонстрирует, что постичь американскую мечту способны именно иностранцы, т.к. они в отличие от американцев в нее еще верят. Элисон Росс и Амир Ахмади ¹¹ считают, что в фильме «Мертвец» режиссер на противопоставлении двух культур конструирует современный американский миф. Также, они подчеркивают, что благодаря обращению к философии разных культур герои Джармуша обретают цельность и завершенность. Крезимир Вулкович ¹² относит многокультурный аспект фильмов Джима Джармуша к чертам постмодернистского мира. Его фильмы постоянно исследуют влияние «чужого» на американскую культуру. Америка представлена как культура, лишенная референций, находящаяся в состоянии застоя и гиперреальных образов. И только с помощью влияния извне, влияния «чужой» культуры, может быть устранен этот дисбаланс. Н.Р. Саенко¹³ также исследует творчество Джармуша в контексте постмодерна и

⁹ Aubtin Heydari. Westwards Towards Death: Jim Jarmusch's Dead Man and the Post-Colonial Western [Электронный ресурс]. / Aubtin Heydari. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

¹⁰ Alexandra Kaeser. (2009). «Jean Baudrillard and Jim Jarmusch on America - A playoff». Romance on the Road, Vol. 1, p. 15

¹¹ Ross A. and Ahmadi A. (2012). «Jim Jarmusch's Dead Man: The Cinematic Telling of a Modern Myth». Angelaki, Vol. 17, pp. 179–192.

¹² Kresimir Vukovic. Postmodern Philosophy and the Impact of the Other in Jim Jarmusch's Films [Электронный ресурс]. / Kresimir Vukovic. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

¹³ Саенко Н.Р. От неведения к познанию (фильм Джима Джармуша «Мертвец») // Грани познания. – 2013. – №6. – С. 32-46.

заявляет, что в этом случае разные культурно-исторические предметы оказываются близкими и похожими. Он также обнаруживает, что фильмы Джармуша уже не столько мультикультурны, сколько представляет собой постмодернистский хаос. В фильме «Мертвец» Джармуш смещает и смешивает культурные регистры.

Проблема исследования

Проблема исследования обусловлена тем, что проявление феномена культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша практически не было исследовано в среде научных специалистов, как российских, так и зарубежных.

Объект исследования

Творчество кинорежиссера Джима Джармуша.

Предмет исследования

Культурная апроприация в творчестве Джима Джармуша.

Цель исследования

Особенности проявления культурной апроприации в творчестве кинорежиссера Джима Джармуша.

Задачи исследования

1. Сделать анализ зарубежных исследований культурной апроприации.
2. Сделать анализ российских исследований культурной апроприации.
3. Сравнить позиции российских и зарубежных специалистов по вопросу культурной апроприации, выявить сходство и различие в подходах.
4. Изучить проявление культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша.
5. Раскрыть сущность культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша на примере анализа фильмов «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года.

Методологические основы исследования

В работе были применены такие методы исследования как: анализ литературы, изучение и обобщение отечественной и зарубежной практики,

философско-искусствоведческий анализ, аналогия, обобщение, синтез, сравнение, конкретизация и идеализация, индукция и дедукция.

Предполагаемый результат

Выявив специфику феномена «Культурная апроприация» на основе анализа творчества кинорежиссера Джима Джармуша можно будет обнаружить положительный аспект культурной апроприации, заключающийся в обогащении культуры и способствующий ее развитию.

Структура дипломной работы

Структура дипломной работы состоит из введения, двух глав, четырех параграфов, заключения, списка литературы, приложения.

1. АНАЛИЗ ОПРЕДЕЛЕНИЙ ПОНЯТИЯ «КУЛЬТУРНАЯ АПРОПРИАЦИЯ»

Первая глава исследования посвящена рассмотрению и изучению феномена культурной апроприации в среде зарубежных и российских специалистов. Выявляется специфика феномена, его роль в современном мире. Сравниваются позиции российских и зарубежных исследователей.

1.1. Понятие «культурная апроприация» в исследованиях зарубежных специалистов

В первом параграфе представлен научный обзор зарубежных авторов по проблематике культурной апроприации. Для того чтобы выявить специфику культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша, необходимо изучить сам феномен, его место в истории человечества, его место в искусстве. С учетом того, что термин появился на Западе, будет целесообразнее начать исследование с обзора зарубежных специалистов.

Понятие «культурная апроприация» распространилось в течение последних 20 лет двадцатого века. Термин появился как часть профессионального лексикона постколониальной критики Западного экспансионизма. Одним из первых ученых описавших это явление был Кеннет Коутс-Смит в работе «Некоторые общие замечания о концепции культурного колониализма», в которой он объединил марксистское понятие «классовое присвоение» (доминирующий класс, присваивающий и определяющий «высокую культуру») и то, что он называет «культурным колониализмом».

В данный момент в среде ученых нет единой точки зрения по вопросу культурной апроприации. Часть ученых относятся к нему отрицательно, а часть ученых – положительно, критикуя сторонников негативного отношения к культурной апроприации. Стоит отметить, что отношение к этому явлению

зиждется на том, что понимается под такими терминами как «ассимиляция», «культурное взаимодействие», «культурный обмен» и «культура» в целом.

Те ученые, которые рассматривают культурную апроприацию с негативной стороны, заявляют, что культурная апроприация – это форма угнетения доминирующей культуры над культурой меньшинств. Например, Джош Рэйс¹⁴ считает, что культурное присвоение – это привилегия белых, которая является бессознательной формой угнетения, создающей неравенство среди людей разных рас, религий и культур. Данное социальное неравенство стало известно общественности лишь недавно, в связи с распространением Интернета. В то время как белому большинству Америки это явление кажется безобидными, на самом деле оно отменяют прогресс, достигнутый в отношении расовых коммуникаций. Америка всегда считалась своего рода культурным «плавильным котлом» по сравнению с остальным миром из-за ее огромного этнического разнообразия. Диапазон настолько широк, что доминирующие американские белые считают, что совершенно нормально использовать аспекты культур маргинальных групп для собственной выгоды. В сущности, это и есть культурное присвоение. В большинстве случаев акты присвоения культурных ценностей рассматриваются как «сотрудничество с группой меньшинств», поскольку часто оправдываются тем, что они восхваляют культуру так долго остававшуюся маргинальной. Подавляющее большинство белых господствующих групп Америки верит в это, и таким образом будут носить чужие национальные костюмы, афро и дашки во время Хэллоуина в качестве костюмов, заявляя, что они празднуют или чтят эту культуру. По мнению Рэйса, культурное присвоение невероятно проблематично, потому что оно уменьшает значение культуры людей. Для коренных американцев культура настолько важна для выживания, что ученые и активисты все чаще выступают против присвоения индейской культуры. Большинство коренных

¹⁴ Joshua Reyes. Cumberland County College Cultural Appropriation & White Privilege [Электронный ресурс]. / Joshua Reyes. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

американцев были почти уничтожены из-за плохого обращения Америки с ними. В конце концов, настоящие коренные американцы вымрут, и только их культура станет последней памятью некогда великих народов. Если воспоминания об этих народах будут принадлежать только спортивным командам Американского футбола, да стереотипным образам из вестернов, то сотни лет их наследия и богатой традиции не будут значить абсолютно ничего. Часто доминирующие белые американцы претендуют на роль уникального товарного знака при использовании чужих культурных элементов. Данное явление часто происходит в моде, где модельеры или художники берут черты другой культуры, такие как прически или традиционные церемониальные одежды, и используют их, утверждая, что это оригинальный дизайн. В то время как люди видят, что дизайн, очевидно, был получен из другого исходного материала, его хвалят за то, что он был чем-то ошеломляющим или освежающим.

Джейсон Родригес¹⁵ считает, что культурная апроприация в Америке расцветает благодаря идеологии «Color-Blind» и приводит в пример белых подростков Америки практикующих данную идеологию на местной хип-хоп-сцене. Родригес считает, что идеология «Color-Blind» - это удобный и гибкий набор идей, который во многих отношениях используется для отрицания реальности неравенства. Он опирается на абстрактные либеральные понятия равенства («равные возможности для всех»), чтобы отделить расу от властных отношений, в которых заложены неравенство и расовые дискурсы. Например, белые студенты считают, что подчеркивание различий «подорвет либеральную веру в универсальную субъективность (мы все - просто люди), которые, по их мнению, приведут к исчезновению расизма. Кроме того, на основе данной идеологии белые формируют расовую идентичность как «бескультурную». Присвоение хип-хоп культуры предполагает не то, что белые хотят быть черными. Скорее, они хотят некие

¹⁵ Rodriguez J. (2006). «Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop». Journal of Contemporary Ethnography, Vol. 35, pp. 645–668.

характеристики присущие черным в хип-хоп культуре. Автор беспокоится о том, что при культурной апроприации белыми черной культуры, культурные практики последних начинают восприниматься как часть белой культуры. Когда культурная практика черных становится признанной, ее начинают «отбеливать». Например, корни блюза и рок-н-ролла были в черной культуре, но с тех пор как они стали популярными и с доминированием белых исполнителей в данных жанрах, теперь многие считают, что это белая музыка.

Дэвид Поттер ¹⁶ также рассматривает культурную апроприацию в американских медиа и причинение вреда от культурной апроприации черной культуре. Культурная апроприация рассматривается как одно из проявлений расизма. Поттер считает, что культурные обмены в популярных средствах массовой информации и развлекательных источниках в Соединенных Штатах дают глубокое представление о подходе американского общества к расовому дискурсу и о сопротивлении культурному разнообразию. Данные культурные обмены часто опираются на комедию как на средство выражения основополагающих идеологий как прямыми, так и скрытыми способами. Поскольку открытые предрассудки и культурная нечувствительность обычно нежелательны в публичном дискурсе, данные идеологии чаще всего используют такие методы, которые автор называет замаскированным расизмом. В индустрии развлечений замаскированный расизм чаще всего можно увидеть в популярных ток-шоу. Данные шоу-программы, в которых доминируют белые ведущие, полагаются на расовый юмор. Расовый юмор – это процесс использования культурных различий в качестве источника комедии. «The Tonight Show» с Джимми Фэллоном содержит несколько примеров интеграции маскированного расизма в популярные развлечения. Для поддержки ведущего – белого мужчины, используется известная хип-хоп группа The Roots, большинство участников которой являются

¹⁶ David Potter. Cultural Appropriation as Masked Racism: Humor, Hip-Hop and The Tonight Show Starring Jimmy Fallon [Электронный ресурс]. / David Potter. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

афроамериканцами. Несмотря на то, что The Roots занимают видное место в качестве группы играющей на шоу и иногда участвующей в номерах программы, они чаще всего используются в качестве второстепенных участников. Возможно, наиболее заметным проявлением этой тенденции является история Джимми Фэллона и Джастина Тимберлейка – история, в которой два белых исполнителя обучают аудиторию черной музыке - хип-хопу, в то время как The Roots обеспечивают фоновую поддержку и иным образом не участвуют.

Дэвид Поттер также критикует идеологию «Color-Blind». Идеальное представление идеологии заключается в построении общества будущего, в котором люди не видят расу и, следовательно, не учитывают расовые характеристики или факторы в отношениях или в сообществе друг с другом. Однако стирание расовых различий практически не оказывает прямого влияния на реальность расовой социальной стратификации. Устранение сознательной дискриминации на расовой почве не затрагивает несбалансированную реальность силовых структур. Вместо этого она служит лишь для поддержания бессознательного статус-кво посредством применения быстрого решения проблем предрассудков и неравенства. Возможно, наиболее проблематичным следствием «Color-Blind» является его функция как «щита», в котором статус-кво изолирован от исторического контекста и защищен под прикрытием борьбы с расизмом. Презентация хип-хопа привилегированными белыми исполнителями через юмористический канал сама по себе проблематична. Добавление плохо информированной аудитории увеличивает значимость сообщений, создаваемых в данной форме развлечений. Подобный акт выходит за рамки простого присвоения элементов другой культуры, и в этом качестве было бы более эффективным назвать этот процесс незаконным, учитывая игнорирование им значений определенных выражений культуры.

Аманда Вайс¹⁷ пишет, что, несмотря на то, что культурная апроприация важна в мультикультурном обществе, бывают случаи, когда происходит действительное оскорбление культурной группы и искажение смысла культурной практики самым наихудшим образом. Она приводит пример случившейся в 1999 году в Австралии вечеринки под названием «Гомосутра», на которой для развлечения, декораций, костюмов и прочего были использованы символы индуистской религии. Данная вечеринка нанесла большой ущерб индийским общинам в Сиднее и даже за рубежом. В центре данного скандала были две проблемы: культурно-религиозное присвоение и сохранение религиозной традиции. Аманда Вайс отмечает, что границы народного потребления и «священных» элементов рушатся через ритуал исполнения и присвоения религиозной и культурной иконографии. Это явление можно отнести к разновидностям постмодернизма, когда популярные культурные практики интенсивно включаются в культурные заимствования. Использование индуистских образов и икон было чисто декоративным по назначению. Организаторы вечеринки показали поразительную степень культурной нечувствительности. В результате общий эффект от вечеринки состоит в том, что это был акт символической колонизации, посредством которой духовный контекст индуизма был смещен. Как и другие колонизаторы, субъекты, участвующие в апроприации, демонстрируют невероятную степень высокомерия. В каком-то смысле они говорят: «Я имею право взять все, что захочу и мне действительно все равно расстроен ли кто-нибудь этим. Это мое неотъемлемое право выражать себя».

Вайс также отмечает, что рост культурных заимствований за последнее время увеличился за счет того, что производится все меньше нововведений и вследствие жажды новых впечатлений люди все больше обращаются к чужим культурным практикам.

¹⁷ Wise A. (2001). «Dancing with Ga(y)nesh: rethinking cultural appropriation in multicultural Australia». *Postcolonial Studies*, Vol. 4, pp. 143–160.

Некоторые ученые стараются не занимать определенную позицию в отношении культурной апроприации, а отмечают плюсы и минусы данной практики и выделяют приемлемые акты и неприемлемые.

Джеймс Янг¹⁸ в отношении культурной апроприации делит участников действия на «инсайдеров» и «аутсайдеров». «Инсайдеры» – участники культуры, «аутсайдеры» – те, кто совершают акт культурной апроприации. Он отмечает, что культурная апроприация весьма неоднородна и предлагает следующую типизацию культурной апроприации в области искусства:

1) Предметная апроприация – аутсайдер делает культуру или жизнь инсайдеров предметом картины, истории, фильма или другого произведения искусства;

2) Контентная апроприация – художник использует культурные продукты инсайдеров в производстве своего собственного искусства. Данный вид апроприации довольно разнообразен. Например, музыканты, которые исполняют музыку не своей собственной культуры, занимаются контентной апроприацией. Писатель, который пересказывает легенды, произведённые членами другой культуры, также занимается присвоением контента. Иногда присваиваемое содержание – не целое произведение искусства, а стиль или мотив. Белые музыканты, которые выступают в стиле джаза или блюза, разработанные афроамериканцами, участвуют в контентной апроприации;

3) Объектная апроприация – владение материальным объектом (например, скульптурой). Может быть передано от членов культуры, которые произвели его, во владение посторонних. Самый известный случай присвоения объекта – перенос фриз из Парфенона в Британский музей.

Проблема культурной апроприации состоит в том, что не всегда можно обозначить культуру с точки зрения необходимых и достаточных условий. Культуры переплетаются и пересекаются. Нельзя с точностью сказать, что культурная апроприация оскорбительна. Чтобы ответить на этот вопрос

¹⁸ Young J. (2005). «Profound Offense and Cultural Appropriation». The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 63, pp. 135–146.

необходимо иметь достаточное количество эмпирических данных. Нужно знать насколько сильно члены меньшинств оскорбляются определенным апроприирующим актом. Только тогда можно будет утверждать, какой акт культурной апроприации является неприемлемым. Кроме того необходимо определить социальную ценность искусства. Например, в некоторых своих пьесах Шекспир обращается к культурам других народов, что с точки зрения культурной апроприации для некоторых может показаться оскорбительным. Но ценность его пьес, ценность его культурного наследия превышает значимость оскорбления определенной группы людей. В современном мире некоторые из самых интересных работ в области искусства являются результатом культурного присвоения. Например, популярная музыка была усилена вливаниями из Южной Африки, начатыми Полом Саймоном. Композитор Стив Райх, один из самых важных музыкантов современной Америки, присвоил своему творчеству элементы музыкальной культуры народов Ганы. Нет ни единой причины, по которой тот, кто присваивает культурное содержание, не может производить работу, ценность которой превышает переизбыток любого причиненного оскорбления.

Одним из основных аргументов против негативной концепции культурной апроприации является свобода самовыражения. Создание произведения искусства является привилегированной формой самовыражения. Создание художественного произведения существенно для самореализации личности. Художники часто используют свои работы для исследования вопросов, которые, по их мнению, являются значимыми. Тем не менее, при использовании элементов другой культуры должно проявляться как можно больше уважения. Этот императив особенно силен, когда художники заимствуют у культуры угнетенного меньшинства. И пока они относятся с уважением к культуре, нет никаких оснований для того, чтобы считать культурную апроприацию оскорбительной.

Арчжун Раджова¹⁹ отмечает, что споры о культурной апроприации исходят из американской гегемонии. Так называемые американские либералы уже давно диктуют условия культурной политики для всего остального мира. Это особенно верно, когда речь идет о том, как люди воспринимают концепцию культурного присвоения. Поскольку большинство протестов и актов проклинания против культурной апроприации имеют место быть в США, эта вновь перефразируемая концепция культурного присвоения олицетворяет и увековечивает американскую гегемонию на интеллектуальной арене. Американские настроения, американские межрасовые отношения и американские проблемы наполняют и переполняют все разговоры о культурном присвоении, делая данную концепцию своеобразным и квинтэссенциальным американским экспортом. Вред – это понятие, которое имеет довольно серьезные коннотации, и когда оно используется для характеристики того воздействия, которое произведение искусства оказывает на кого-то или, что еще более проблематично, на целую группу, его следует использовать с осторожностью.

Ярость против присвоения культурных ценностей может рассматриваться как ярость против колониализма и западной гегемонии. Это выражение гнева об исторических несправедливостях. Гнева, который, возможно, впервые в истории, способен наглядно отобразить культурные или художественные практики, которые воспринимаются как переплетенные с этими историческими несправедливостями, и способен привлечь к ответственности. Но данная враждебность не является чем-то, что превзойдет поколения. Гнев в отношении культурного присвоения является временным явлением. Хотя гнев против несправедливости может превзойти поколения, это особое его проявление, которое мы сейчас видим, проникнутое протестами о костюмах, песнях и студии йоги в США, является чем-то, что вытекает из особенностей более широкого современного социально-

¹⁹ Arjun Rajkhowa. The furore over cultural appropriation [Электронный ресурс]. / Arjun Rajkhowa. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

политического конъюнктура. На одном уровне это гнев, который наделен полномочиями влиять на результаты и мнения, и, таким образом, возможно, более опасен, чем что-либо, с чем сталкивались авторы, художники, музыканты и другие творческие работники. На другом, более фундаментальном уровне, это гнев, который питает дух времени, лежащий в основе современной политики, норм и практик в отношении признания исторической несправедливости.

Автор также отмечает, что сама по себе борьба против исторической несправедливости важна, но меры, которые выбрали поборники, просто смехотворны. Должны быть дебаты, в которых нет позывных, величественных и, что хуже всего, безрассудных грязных заявлений о намерениях и характере авторов, творческих работников, критиков и других.

Кейтлин Эшли²⁰ подчеркивает, что термин «культурная апроприация» остается концептуально неустойчивым. Она рассматривает культурную апроприацию на примере развития текста. В рамках традиционной литературной истории идея одного текста, присваивающего элементы из другого, называлась «влияние», то есть «отношения, основанные на диадах передачи от одного единства (автор, произведение, традиция) к другому. При внимательном изучении прослеживается практика родовой и тематической линии текста, о чем свидетельствуют установленные канонические работы (в том числе мифы) из западной литературной истории. Повторное использование материалов, форм и идей, также было неотъемлемой частью художественной деятельности. Принципиально активная природа присвоения проявляется в ее этимологии, от латинского глагола *appropriare*, «сделать своим собственным». Мотивация для присвоения – получить власть над. Из-за своих ассоциаций с властью термин «апроприация» приобрел отрицательный оттенок, когда он был популяризирован в рамках культурных исследований. Основываясь на понятии Фуко о социальном дискурсе как

²⁰ Ashley K. (2002). «The Cultural Processes of "Appropriation"». *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, Vol. 32, pp. 1–15.

системе регулирования, теоретики проанализировали производство культурных значений, которые произошли за счет присвоения «другого». Ориентализм Эдварда Саида является классическим локусом для такого описания. Он подчеркивает то, как западные представления «Востока» исполняют желания Запада и консолидируют их собственную власть.

Эдвард Саид предложил бинарную модель культурных отношений, где в каждом культурном присвоении присутствуют те, кто действует, и те, на кого действуют, а также те, чьи воспоминания и культурная идентичность управляются эстетическими, научными, экономическими или политическими назначениями, последствия которых могут быть тревожными или болезненными. Согласно этой концепции «апроприации», модель всегда представляет собой взаимосвязь между культурными неравенствами – доминирующей культурой, которая присваивает и более слабой культурой, которая не имеет контроля над ее представлениями или продуктами. Данный подход вызвал кризис в таких областях, как антропология и искусство. Это были дисциплины, для которых другие культуры и их артефакты были центральными объектами исследования, но данные отношения обычно рассматривались как нейтральные или даже хвалебные. В то время как ранняя антропология считала свою миссию «спасением», изучая исчезнувшие племена и культуры во всем мире, теперь же задавались вопросы об идеологических последствиях этнографических практик, включая написание этнографий.

Как показывает история, апроприация способствует формированию коллективных идентичностей, таких как нация, город, семья, пол и культ. Повторяющаяся парадигма в артикуляции идентичности – это принятие чужой истории для себя. Эшли приводит в пример статью ученого Ронды Найт, которая исследует, как английский писатель Роберт Мэннинг создает национальную идентичность в четырнадцатом веке, переводя латинские и англо-нормандские хроники. Данные переводы присваивают истории других (ирландцев, бриттов) Англии. Концепция Найт ставит под сомнение

современную концепцию присвоения, которая предполагает устойчивые, последовательные, унитарные «культуры», вступающие в контакт и конфликты. Она также вопрошает, можно ли назвать апроприацией тот акт, в котором апроприруемые объекты культуры в значительной степени вымышлены? Присвоенные объекты, будь то миф или гора, рассматриваются как мощные инструменты для создания идентичности, и их продолжающееся присвоение проявляет их символическую эффективность. Используя диахронный подход, мы можем воспринимать процессы, посредством которых символ набирает силу и созревает для присвоения и обретения новой цели.

В колониальной ситуации империалистические захватчики просто овладевают территорией другой культуры. В постколониальной ситуации контактная зона между культурами становится пространством, где языки, дискурсы и другие культурные выражения смешиваются конфликтующим образом. В перерывах между крайностями, которые не имеют никакого сохраненного смысла / использования и полностью сохраненного смысла / использования, лежит широкий диапазон возможных комбинаций, диапазон культурной апроприации, и который в большей степени соответствует практике присвоения в реальном мире. Процессы присвоения – это потоки, которые проходят через культурные ткани.

Эрик Мэттэс²¹ приходит к выводу, что культурное присвоение в искусстве является разнообразным и повсеместным явлением, имеющим как отрицательные, так и положительные черты.

К отрицательным чертам он относит стереотипизацию апроприруемой культуры, ведущая к потере коммуникации. Белые американцы не смогут понимать индейцев. Члены господствующих культур, в силу своего социального статуса, уже подвержены тенденции иметь то, что можно назвать «избыточным доверием»: их доверие раздуто за пределами того, что

²¹ Matthes E. (2016). «Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?» Social Theory and Practice, Vol. 42, pp. 343–366.

является эпистемологически оправданным. Когда члены доминирующих культурных групп выступают от имени членов маргинальных групп, даже если они говорят точно, их избыток доверия может способствовать тому, что члены маргинальной группы не имеют особого доверия в отношении своего опыта. Отрицательная апроприация также происходит, когда кто-то другой становится экспертом по вашему опыту и считается более осведомленным о том, кто вы, чем вы сами.

Написав об истории доминирующей культуры в Соединенных Штатах, Кваме Энтони Аппиа отмечает, что эта культура «была не просто следствием, но и инструментом ... господства», и здесь автор видит два взаимосвязанных способа, которыми данный инструмент проявляет себя. Назовем это концептуальным ограничением на культурное присвоение. Если предполагаемый случай культурного присвоения не основывается на различии между инсайдерами / аутсайдерами, то это не означает, собственно говоря, случай культурного присвоения. Если дискурс, окружающий культурное присвоение, основывается на эссенциалистской практике различения инсайдеров от посторонних лиц, то подача возражений против присвоения культурных ценностей сама по себе может быть предметом моральных возражений.

Многие возражения против присвоения культурных ценностей происходят на стыке расы и культуры. Вопрос о принадлежности к расовым группам является таким же, если не более сложным, чем вопрос членства в культурных группах. Во-первых, культурные группы не всегда определяются частично расовыми терминами, поэтому, полезно подойти к вопросу о членстве в группах таким образом, чтобы они могли обращаться ко всем видам культурных групп. Например, существуют культурные группы, представляющие инвалидность, которые также могут быть объектами культурного присвоения, не говоря уже о других маргинализованных культурных группах, пересекающих расовые категории, и представляющих религию, сексуальную ориентацию, гендерную идентичность, и т.д.

Во-вторых, даже если раса играет важную роль в определении членства в культурной группе, важно подчеркнуть, что между расовыми группами и культурными формами нет соответствия 1 к 1. Например, нет одной «культуры коренных американцев», но есть множество разнообразных культурных групп, в которых участвуют коренные народы. То же самое можно сказать и о «черной культуре». Поэтому говорить о культурной апроприации черной или коренной культуры нельзя.

Ричард Роджерс ²² определяет культурное присвоение как использование символов культуры, артефактов, жанров, ритуалов или технологий членами другой культуры. Автор отмечает неизбежность данного явления при вступлении в межкультурный контакт, включая виртуальный или представительский. Культурное присвоение также неизбежно переплетается с культурной политикой. Оно участвует в ассимиляции и эксплуатации маргинальных и колонизированных культур. Роджерс использует более широкое, менее оценочное чувство присвоения как использование символов одной культуры, артефактов, жанров, ритуалов или технологий членами другой культуры – независимо от намерения, этики, функции или результата. Однако культурное присвоение является активным процессом и смысл «принятия» сохраняется. Степень и масштаб добровольности, симметрия или асимметрия властных отношений, роль присвоений в доминировании и / или сопротивлении, характер задействованных культурных границ и другие факторы формируются, и формируются они актами культурного присвоения.

Он разделяет культурную апроприацию на 4 категории:

1) Культурный обмен. Взаимный обмен символами, артефакты, ритуалами, жанрами и / или технологиями между культурами с приблизительно равным уровнем власти;

²² Rogers R. (2006). «From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation». *Communication Theory*, Vol. 16, pp. 474–503.

2) Культурное доминирование. Использование элементов доминирующей культуры членами подчиненной культуры в контексте, в котором господствующая культура была наложена на подчиненную культуру, включая апроприацию, предусматривающие сопротивление;

3) Культурная эксплуатация. Присвоение элементов подчиненной культуры доминирующей культурой без взаимности, разрешения и / или компенсации;

4) Транскультурация. Культурные элементы, созданные из и / или с помощью множественных культур. Выявление культуры происхождения является проблематичным, например, многочисленные культурные апроприации, структурированные в динамике глобализации и транснационального капитализма, создающие гибридные формы.

Тьен Вуонг Нгуен²³ считает, что по мере того, как последствия глобализации и смешения культур становятся все более очевидными, важно начать более глубокое обсуждение процесса заимствования культур и того, как мы можем создать структуру, которая поможет принести пользу всем в данном процессе. Автор предлагает эффективную модель отношений апроприации на примере перевода литературных текстов.

Межсемиотический перевод может быть ближайшим примером перевода, который напоминает различные формы культурного заимствования, особенно в области инноваций. Причина в том, что оригинальный культурный продукт переводится в новую форму, в которой он раньше не использовался: аборигенные картины используются в качестве образцов одежды, различные местные мифы становятся хитами блокбастеров или иностранные блюда, состоящие в основном из местных ингредиентов. Из данных примеров мы видим, что межсемиотический перевод может принимать различные формы. Но даже в этом контексте есть некоторые виды межсемиотического перевода, которые более приветствуются (использование

²³ Thien Vuong Nguyen. Translating Culture: Providing a framework to combat cultural appropriation [Электронный ресурс]. / Thien Vuong Nguyen. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

ингредиентов для производства пищи), чем другие (использование модного искусства). При каждом типе межсемиотического перевода также варьируется требуемый уровень чувствительности к оригинальной культуре, выполняемой переводчиком.

Автор также акцентирует внимание на том, что естественность чтения переведенной работы удаляет переводчика из разговора. В то же время, когда переведенная работа воспринимается как прямая буквальная интерпретация работы автора-источника, любое неправильное толкование принимается за чистую монету и будет рассматриваться как исходящее от автора источника. Точно также и с культурной апроприацией. Это «кража голоса». И это несправедливо по отношению к оригинальной культуре. Также это может легко укрепить негативные стереотипы. Главная опасность заключается в том, что на родном повествовании говорит сторонний агент, выступающий в качестве переводчика между культурами. В этом контексте имеются многочисленные последствия. Невидимость оригинальной культуры является прямым следствием видимости переводчика. Переводчик в случае культурного присвоения признается новатором, получая кредит за оригинальную работу, в то время как оригинальная культура ничего не получает. Основным мотивом для присвоения является эгоистичный характер. По мере того как переводчик становится все более заметным, проблема повествования также становится более очевидной. Публика рассматривает их как представителя оригинальной культуры, и, к сожалению, в большинстве случаев даже переводчик не осознает эту дополнительную ответственность.

Культуры взаимодействовали друг с другом на протяжении всей истории, и прогресс человечества был построен на коллективных знаниях.

Для того чтобы сформировать положительное культурное присвоение необходимо: уважение к культуре, разрешение на культурную апроприацию у членов группы, коммуникация, восприимчивость, интенциональность, прозрачность.

Кейтилин Карр²⁴ пишет, что процесс ассимиляции в обществе – обычная практика, с которой сталкиваются меньшинства при переходе в новую страну. Это предполагает изменение или отказ от своих практик и убеждений в соответствии с доминирующей группой. В американском обществе идея ассимиляции высоко ценится, и многие группы в конечном итоге ассимилируются тем или иным образом, но степень их ассимиляции всегда разная.

На протяжении всего процесса усвоения индуизма в США некоторые аспекты религии были присвоены в культуру, включая некоторые из их религиозных символов, таких как символ бинди и ом, а также их религиозную практику йоги. Культурное присвоение – это принятие особенностей одной культуры другой культурой, в которой первоначальное значение трансформируется без согласия исходной культуры. Значение символов и практик индуизма коренным образом изменилось в американской культуре США, а основные верования религии были заменены модой и средством для подгонки. Культурное присвоение индуизма придает религии некоторое признание внутри американского общества, но многие люди до сих пор не знают о религии, которую они присваивают. Главной основой для неодобрения использования религиозных символов индуизма в американской культуре США является то, как они используются для выражения модных заявлений, а не как символ их религиозной идентичности или отражения истинного значения.

Другие же ученые подходят к культурной апроприации с положительной стороны, отмечая, что это неотъемлемый элемент развития культуры человечества.

Марта Малчевски²⁵ пишет, что культурная апроприация неизбежна в современном медиа-мире, где права интеллектуальной и не только

²⁴ Kaitlyn Carr. American Hinduism: The Assimilation of Indian Hinduism and the Role of Cultural Appropriation in the United States [Электронный ресурс]. / Kaitlyn Carr. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

²⁵ Marta Malchevski. Appropriation as Cultural Production [Электронный ресурс]. / Marta Malchevski. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

собственности утрачиваются. Она говорит, что в процессе апроприации создаются и распространяются новые смыслы. При этом неизбежно искажение изначального смысла апроприруемого объекта из другой культуры, т.к. искусство и культура должны обращаться к своей аудитории на понятном ему языке. Присвоение – это практика, встроенная в культурное производство.

Марина Маркеллу²⁶ замечает, что практика апроприации в искусстве существовала еще до обозначения феномена культурной апроприации. Отцом практики апроприации в искусстве считается Марсель Дюшан. Это относится к практике использования ранее существовавших произведений искусства, к технике заимствования найденных изображений и их переконтекстуализации. Марина Маркеллу считает, что апроприация – абсолютно законная художественная практика в мире искусства. Художников всегда привлекали новые медиа, техники и материалы, и нарушение традиционных границ.

Кэрл Козиол²⁷ высказывает мысль, что мир больше не является собранием независимых земельных массивов, населенных различными группами людей, растений и животных. Достижения в области технологий, коммуникации и транспорта наряду с естественным стремлением человека к изучению и торговле с отдаленными землями привели к тому, что мир стал намного меньшим местом, глобальной деревней. Мы живем в эпоху глобального сообщества, многонационального и многокультурного. Проблема здесь состоит в том, что термин «глобальный» может оказаться приравненным к колонизации, преимущественно западной, других культур. Автор определяет культурную апроприацию как культурный отбор идей, предметов, символов, изображений, артефактов или стилей из других культур. Это общее кросс-культурное оплодотворение происходит

²⁶ Markellou M. (2013). «Appropriation art and cultural institutions». Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, pp. 145–154.

²⁷ Kozioł C. (2015). «Cultural appropriation Within the Global Village». The Community Psychologist, Vol. 48, pp. 16-18.

непреднамеренно и часто из-за культурного восхищения. К сожалению, возникают проблемы, когда заимствованные культурные группы начинают эксплуатироваться, таким образом, бесшумно увековечивая колониализм.

Автор отмечает, что практика культурных апроприаций усилилась в 20 веке, когда на Западе произошел кризис идентичности, опустошение своего «я». В культуре «духовной пустоты» другие культуры становятся крупным бизнесом, особенно те, что воспринимаются как «экзотические», т.е. не белые и аборигенные культуры. Многие люди в западном мире присваивали себе чужие культурные практики, чтобы дать какой-то смысл их пустым будням. Имеется множество интересных и уникальных способов, с помощью которых люди из разных стран и культур поддерживают связь с природным. Западный мир забыл, как быть естественным и быть в связи с природой и поэтому обращается к духовным практикам чужих культур.

Четкого ответа на парадокс присвоения культурных ценностей в глобальной деревне нет. Люди должны быть уверены, что конечная мотивация для обмена любой культурной традицией является более высокой целью, чем бизнес зарабатывания денег, который увековечивает колонизацию путем присвоения и эксплуатации.

Стивен Морган ²⁸ считает, что привычка перенимать духовные убеждения и практики из других культур является одним из основных каналов, через которые такие идеи и поведение распространялись с места на место, а географическое распространение так называемых мировых религий частично объясняется этим процессом. Однако иногда религиозные практики одной культуры сознательно ассимилируются членами другой культуры по причинам и целям, совершенно отличным от первоначального контекста. Примером могут служить глобализация, секуляризация и коммодификация йоги и медитации, как это практикуется в индуизме и буддизме. Менее широко известное, но параллельное явление такой деконтекстуализации – это

²⁸ Steven Morgan. The Secular Use of Gospel Singing in Japan: Cultural Appropriation or Spiritual Exploration? [Электронный ресурс]. / Steven Morgan. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

бум госпела, который произошел в Японии за последние двадцать лет. Страна, в которой только около 1% населения идентифицирует себя как христианскую.

Джеймс Янг ²⁹ подмечает, что апроприация культуры искусством открывает двери инсайдерам. Например, присвоение Полом Саймоном музыки Южной Африки. Это привело к взрыву интереса к южноафриканской музыке и открывшимся возможностям для музыкантов из Южной Африки. Огромного успеха добился хор Зулу, Леди Блэк Момбазо. Хорошо известно, что коллекционеры австралийского искусства аборигенов предпочитают покупать работы, созданные местными художниками. Они считаются аутентичными выражениями стиля, и, вероятно, будут предпочтительнее художественных представлений культуры, созданных посторонними. Аналогичным образом, при прочих равных условиях, мы могли бы ожидать, что читающая публика предпочтет представления инсайдеров своей культуры по сравнению с теми, которые производятся посторонними. Модальность коренных культур фактически привлекает внимание к их проблемам и позволяет услышать голоса самих жителей. Кажется очевидным, что члены какой-то культуры, скорее всего, найдут аудиторию, если общественность уже знает об их проблемах, чем, если бы они не появлялись на литературном ландшафте вообще.

Это не означает, что представители меньшинств не испытывают трудностей с получением аудитории. Дискриминация в отношении художников-аборигенов со стороны издателей или широкой публики вызывает сожаление, но это не имеет отношения к вопросу о том, могут ли художники представлять другие культуры.

Но даже если инсайдеры не лишены чего-либо из-за культурного присвоения, им все равно может быть нанесен серьезный ущерб. Наиболее очевидный способ, которым они могут пострадать, - это искажение информации. Ошибочное представление также может быть глубоко

²⁹ James O. Young (2009). *The Ethics of Cultural Appropriation*. Wiley. pp. 268

оскорбительным. Тот факт, что искажение произошло и продолжает происходить в отношении культур меньшинств в художественной литературе и кино, неоспоримо. Легко идентифицировать произведение искусства, в котором культуры были вредно или обидно искажены посторонними. Нужно вспомнить только о старых голливудских вестернах, которые представляют индейцев как двуличных и жестоких. Такого вредного неправильного представления однозначно быть не должно. Оскорбительна не культурная апроприация, а мисинтерпретация.

Барис Бьюкокутан³⁰ акцентирует внимание на том, что на основе культурной апроприации, могут появляться совершенно новые смыслы и стили. Например, благодаря культурной апроприации японской философии дзен мир имеет поэзию битников. Культурную апроприацию лучше всего понимать как взаимный обмен.

Елишева Перельман³¹ считает, что культурная апроприация побуждает людей интересоваться апроприруемой культурой. Например, популяризация образа гейши в американской культуре вызвала всплеск интереса к японской культуре в 60-80-ых годах 20 века.

Мин-Ха Т.Фам³² подмечает, что есть большая проблема с критиками культурного присвоения. Они подтверждают то, против чего они хотят противостоять: белое западное господство над культурой и эксплуатация ее за счет всех остальных. Для примера того, что автор имеет в виду, он рассматривает тенденцию моды, которую модные блоггеры, журналисты и другие неофициально окрестили как «Chinatown chic». Модные коллекции включали в себя пледы с яркими графическими отпечатками, напоминающими большие пластмассовые тканые сумки, которые можно увидеть на любом рынке. Тенденция достигла наивысшей популярности,

³⁰ Büyükokutan B. (2011). «Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry». *American Sociological Review*, Vol. 76, pp. 620-639.

³¹ Perelman E. (2015). «The Appropriated Geisha: Using Their Role to Discuss Japanese History, Cultural Appropriation, and Orientalism». *Education about Asia*, Vol. 20, pp. 70-72.

³² Minh-ha T. Pham. Fashion's Cultural-Appropriation Debate: Pointless [Электронный ресурс]. / Minh-ha T. Pham. – Режим доступа: <https://www.theatlantic.com/>

когда на полках магазинов розничной торговли Zara и TopShop появились более доступные варианты роскошной одежды - все с изображением печатного дизайна, по прозвищу «сумка из китайского квартала». Но китайские кварталы США далеки от единственных мест, где эти сумки циркулируют. В Китае их принято называть «Мингонг», названными в честь рабочих-мигрантов. В Германии их называют «Türkenkoffer» или турецкие чемоданы. В Англии это просто «бенгладешские сумочки» или «сумки для беженцев», а в Южной Африке, где они наиболее тесно связаны с внутренними мигрантами, сумки известны как «Уномгкана». Журналист британской газеты «The Telegraph» настаивает на том, что прозвища «рассказывают» о множественном, но вместе с тем общем опыте. Правда состоит в том, что плед происходит не из китайских кварталов, или даже из Китая, или даже из уличной культуры. Скорее, дизайн происходит из элиты и, действительно, модной культуры индонезийской общественной жизни, где она производится, потребляется и продается на протяжении веков.

Многие критические оценки культурного присвоения звучат так, как если бы в мире было всего два места: «западное капиталистическое общество» и «трущоба». Это, конечно, подтверждает те самые отношения власти, которые они пытаются критиковать. Пример индонезийского пледа показывает, что такое производство и потребление «разнообразия» часто - намеренно или случайно - заслоняют действительное разнообразие и сложность копируемого культурного объекта. Идея о том, что азиатская страна, такая как Индонезия, может быть сознательным, самосознающим создателем тенденции моды, а не просто местом третьего мира для производства дешевых товаров, является «неуместной». Она не соответствует бинарному представлению «высокой» и «низкой» культуры лежащей в основе культурной апроприации.

Джордж Николас³³ подытоживает, что человеческое общество имеет долгую историю включения культурных элементов из других культур в свои культуры, но никогда этого не происходило чаще, чем сегодня. На протяжении веков, если не тысячелетий, художники и писатели, архитекторы и модельеры, публицисты и рекламодатели свободно одалживали материальное и нематериальное наследие. Существует множество свидетельств того, как человеческие достижения зависят от передачи знаний между культурами. Примером могут служить технологии, которые формируют наш мир. В условиях все более быстрого и глобального распространения традиционно-ориентированных изображений, идей и материальной культуры принято предположение о том, что древние объекты и образы являются элементами общего наследия человечества. В этом духе растущий контингент ученых и активистов настойчиво защищает свободный поток идей, образов и знаний - внутри и между обществами, древними и современными - на том основании, что это необходимо для инноваций и творчества. Часто сторонники открытого доступа обращают внимание на выгоды, которые приносят потоки исходным сообществам и культурам (или их потомкам), а также получателям, которые черпают вдохновение из культурного наследия других. Открытый обмен традиционными предметами, практиками, идеями и знаниями может играть роль послов, способствуя межкультурному взаимопониманию и уважению.

Таким образом, рассмотрев феномен культурной апроприации в исследованиях зарубежных специалистов можно прийти к выводу, что само явление хорошо изучено в работах ученых. При этом нет единой точки зрения на оправданность практики культурной апроприации в обществе. Их позиции условно можно разделить на положительное, нейтральное и отрицательное отношение. Те ученые, которые рассматривают культурную апроприацию как отрицательное явление, утверждают, что это технология

³³ George Nicholas. "Do Not Do Unto Others...": Cultural Misrecognition and the Harms of Appropriation in an Open-Source World [Электронный ресурс]. / George Nicholas. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

подавления меньшинств, вследствие которой происходит их стереотипизация и кража их наследия. С нейтральной позиции культурная апроприация рассматривается как явление, имеющее свои отрицательные и положительные стороны. Это зависит от того с какой целью был совершен акт культурной апроприации и от степени уважения к апроприруемой культуре. Положительная точка зрения рассматривает культурную апроприацию как неотъемлемую часть человечества, без которой не было бы развития. Культурная апроприация обогащает культуры, дает толчок к созданию чего-то совершенно нового.

1.2. Понятие «культурная апроприация» в исследованиях российских специалистов

Во втором параграфе представлен научный обзор российских авторов по проблематике культурной апроприации. Изучение позиций российских ученых позволит выявить специфику видения феномена культурной апроприации в России, а также позволит сравнить позиции зарубежных и российских исследователей по данному вопросу.

В связи с тем, что термин «Культурная апроприация» появился относительно недавно и берет свое начало из американской культурной политики, данное явление не особо изучено в среде российских ученых. Культурная апроприация в России рассматривается в качестве одной из практик, преимущественно положительной, культурного взаимодействия. Большинство работ даже не употребляют данный термин, но изучая культурные феномены российские ученые, так или иначе, затрагивают вопросы культурной апроприации и раскрывают некоторые его аспекты.

Так, Л.А. Горобец³⁴ на примере культур России и Китая рассматривает проблематику культурной совместимости. Культура развивается и

³⁴ Горобец Л.А. Взаимодействие культур России и Китая: проблема культурной совместимости // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – №18. – С. 12-17.

обогащается благодаря взаимодействию народов. Замыкание культуры на самой себе и отказ от диалога с другими культурами обрекает ее на стагнацию и умирание. Чем более общих черт обнаруживается между культурами, в мышлении разных народов, тем удачнее будет опыт культурной апроприации и успех культурного взаимодействия в целом. В качестве примера автор приводит опыт культурного сотрудничества между Китаем и Россией. Подчеркивается похожесть культурно-исторического опыта России и Китая: обе страны являются многонациональными, способными интегрировать разные этнические и национальные культуры на основе общих принципов и воззрений. Данный опыт положительного интегрирования культур в одной среде способствует тому, что культурная апроприация иных культур будет происходить удачнее и легче. Еще одно выделяемое сходство – высококонтекстуальность по типологии Э.Холла. Для этого типа культура характерны: скрытая манера речи, невысказанность, значительная роль невербального общения, излишество информации. Данная общность также является основой для удачного взаимодействия двух культур и для удачной адаптации заимствованных культурных элементов в новой среде.

Н.Е. Королева³⁵ отмечает, что для удачного взаимодействия между культурами участники должны стремиться к пониманию чужой культуры, прилагать усилия к выстраиванию сотрудничества. Автор провела исследование по измерению уровня кросс-культурной компетентности у потенциальных участников данного взаимодействия. Результаты исследования показали, что при контакте с иной культуры участники готовы подстраивать свое поведение и ценности под чужие, обращая внимание на то, что это даже необходимо для взаимопонимания. Участники стремятся к тому, чтобы их действия, а также выражение эмоций соотносились с нормами другой культуры. Тем не менее, результаты исследования также выявили, что

³⁵ Королева Н.Е. Измерение уровня кросс-культурной компетентности потенциальных участников межкультурного взаимодействия // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2014. – №2. – С. 28-31.

испытуемые не знакомы с теорией межкультурных коммуникаций и не знают как выстраивать стратегию поведения для успешного культурного взаимодействия. Они испытывали затруднения в том, чтобы описать культурные различия в поведении. Автор исследования утверждает, что необходимо проведение специальных тренингов, которые бы повышали качество межкультурного взаимодействия, в том числе и практику культурной апроприации, т.к. с повышением компетентности будет развиваться понимание взаимодействия с чужой культурой, которое включает в себя уважительное отношение.

Т.С. Сергеева³⁶ рассматривает культурную апроприацию на примере музыкальных традиций мусульманской Испании IX-XV веков. Автор отмечает, что так называемые «пограничные культуры», которые существуют на стыке двух (или более) цивилизаций лучше всего проходят процесс культурных заимствований, так как уже сформированы под влиянием различных культур. Переходя в новую культуру, апроприруемые элементы получают новое дыхание. Они продолжают свое развитие на новой почве, впитывая черты «аборигенной» культуры и создают другую, новую вариацию себя самих же. Практика культурной апроприации показывает жизнеспособность культуры, и она крайне важна для возникновения и развития новых культур. Рассматривая культуру андалузской части Испании, автор отмечает, что она является идеальной моделью для примера удачного культурного взаимодействия. Андалусия является результатом диалога трех культур: еврейской, арабской и иберийской и вследствие этого трех религий – иудейской, мусульманской и христианской. Географическое положение данной местности таково, что оно связывает Восток и Запад, Европу и Африку, таким образом, впитывая в себя их культурные традиции на протяжении многих веков. При этом самобытность андалузской культуры не исчезала, а лишь обогащалась за счет влияния извне. Все это делает

³⁶ Сергеева Т.С. Проблема культурного взаимодействия: на примере музыкальных традиций мусульманской Испании IX-XV веков // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №2. – С. 187-194.

Андалусию очень удачной для процесса культурной апроприации. Также подчеркивается, что общность экологической среды Средиземноморья формирует и общность культурных элементов разных регионов, что облегчает процесс культурной апроприации за счет общих основ в культуре. Другой фактор – разнообразие этносов, проживающих на данной территории. Так как люди уже живут в многообразии культур, то им легче принять другую культуру. Важной деталью является то, что в силу политических и социальных факторов в Андалусии того времени, возникла такая система ценностей, которая учитывает присутствие иной культуры, относится к ней с уважением и предотвращает полной поглощение одной культуры другой. Таким образом, Испания 9-15 вв. является показательным примером того как культурная апроприация способна обогащать культуру, например, создавая новые музыкальные традиции, при этом уживаясь с уже сложившимися культурными традициями, не подменяя их под себя.

Т.С. Сергеева также выделила 4 стадии адаптации культуры на новой почве:

1. Игнорирование местного контента;
2. Укрепление привнесенных культурных традиций, связанное, как правило, с заинтересованностью одной социальной или этнической группы в распространении этих традиций, а также, с изменением функционирования этих традиций в новой культуре;
3. Взаимодействие привнесенных и местных традиций;
4. «Обратный ход».

В.С. Вагинова³⁷ анализирует роль культурных взаимодействий в художественном развитии на примере народов Мурманского края с соседними общностями. Изучение культуры Кольского полуострова в 19 веке дало толчок для развития, как российской культуры, так и Кольской. Художники, фотографы и писатели того времени открыли для себя новый

³⁷ Вагинова В.С. Роль культурных взаимодействий народов Мурманского края с соседними общностями в художественном развитии региона // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – №4. – С. 103-107.

культурный мир. Апроприируя элементы культуры Русской Лапландии, они изображали особенности Севера, знакомили и обращали внимание на ее культуру и на ее проблемы жителей других регионов России. Благодаря данной культурной апроприации сохранилось традиционное отображение Кольской культуры в искусстве. Кольская культура также обогащалась и развивалась. В 1885 году впервые на Кольском полуострове появилось экспозиционно-оформительское искусство. Также, появляется новое художественное направление – моделирование архитектурных форм искусства, т.е. создание малых форм моделей традиционных жилищ, одежды и т.д. в качестве сувениров для приезжающих гостей. Появляются первые «общественные культурные места». Таким образом, благодаря культурному взаимодействию произошло культурное и экономическое развитие региона, а российские художники, апроприируя культуру Русской Лапландии, оставили уникальное культурное наследие.

Н.А. Белолипецкая³⁸ рассматривает сущность и проявление культурных коммуникаций на примере взаимоотношений Египта и Великобритании на рубеже 19-20 веков. Культура не может существовать вне коммуникаций с другими культурами. Выделяется два подхода³⁹: Первый – инструментально-прагматический, который направлен на адаптацию одной культуры к другой и связан с определенными жизненными потребностями участников. Второй – понимающий, который предполагает глобальное изучение культуры, рассматривает перспективы развития общения между культурами. Для того чтобы взаимодействие было удачным у участников общения должно быть базовое представление об иной культуре. Важно изучение ментального мышления противоположной стороны и принятия этих особенностей в свою парадигму мышления.

³⁸ Белолипецкая Н.А. Культурные коммуникации: сущность и проявление (на примере взаимоотношений Великобритании и Египта на рубеже XIX-XX веков) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №3. – С. 53-58.

³⁹ Колесникова, Л. Н. Языковая личность в аспекте диалога культур / Л. Н. Колесникова. - Орел, 2001. - С. 21.

Е.Ю. Волкова⁴⁰ анализирует влияние европейской культуры на культуру индейцев Южной Америки в 16 веке. Данная ситуация осложняется тем, что это был не равный диалог культур, а насаждение одной культуры другой. Культура аборигенов того времени была языческого, а не христианского толка и соответственно не была равноценна европейской культуре с позиции Церкви того времени. Целью испанцев являлось обращение индейцев в христианскую веру. Это очень важный момент, т.к. обращение в веру все-таки предполагает налаживание контакта, а не полноценное отторжение другой культуры. Более того, относительная расовая терпимость испанцев, нехарактерная для того времени, привела к появлению смешанных латиноамериканских этносов и сформировала уникальную культуру Южной Америки, чьи корни уходят в индейскую, европейскую и африканскую культуры.

А.В. Буркова⁴¹ рассматривает феномен культурной апроприации на фоне студенческого движения против расовой дискриминации в университетах Америки в 2010-е гг. Автор отмечает, что культурная апроприация на данный момент является одним из основных камней преткновения в напряженной расовой ситуации в Америке. Одним из примеров является случай, когда на праздник Хэллоуин староста одной из студенческих групп оделась в национальную одежду мексиканцев. Многие студенты посчитали это действие оскорбительным и объявили ей бойкот. В результате подобных явлений и происходят протесты против расизма, угнетения и геноцида в Америке. Культурная апроприация не зря набирает свою силу в наше время, т.к. мы живем в обществе потребления, в котором народная культура становится частью поп-культуры и является объектом купли-продажи. С учетом ценностей общества потребления культурная

⁴⁰ Волкова Е.Ю. Характер влияния европейской культуры на аборигенную культуру индейцев Южной Америки в XVI в. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. – 2013. – №2. – С. 39-50.

⁴¹ Буркова А.В. Левое студенческое движение против расовой дискриминации в американских университетах в 2010-е гг. // Молодежь третьего тысячелетия. – 2016. – №1. – С. 827-829.

апроприация это не столько украденные ценности, сколько закономерное действие, уже включенное в культуру.

Е.Н Журавлева⁴² пишет, что культурная апроприация является одной из форм существования культуры. Сама культура делится на другие, мелкие культуры, объединенные, как правило, национальными традициями и обычаями. Автор выделяет несколько вариантов взаимодействия одной культуры с другой. Первый – одна культура исчезает под давлением другой. Второй – одна культура полностью изолирует себя от чужих культурных веяний и влияний, в результате чего, культура начинает застаиваться и загнивать. Третий – полноценный диалог культур. Только третий вариант предлагает всестороннее и равное развитие культурам. Культуре, как и человеку, для существования необходимо общение, взаимодействие, обмен информацией. Культуры должны быть открыты друг к другу. Но при этом должно учитываться равенство культур, уважение к другим культурам, право одной культуры на отличия от других. Более того, именно взаимодействие с чужими культурами, их познание, воспитывает в человеке такие важные качества как: толерантность, взаимопомощь, терпимость, гуманность. Также, выделяются уровни взаимодействия культур: этнический, национальный, цивилизационный.

О.А. Русинова⁴³ на примере бурятской музыки показывает, как на основе апроприации музыкальных традиций возникает нечто новое. В национальных республиках России в советское время формирование профессиональной (т.е. не фольклорной) музыкальной культуры основывалось на взаимодействии национальных и европейских традиций. При межкультурном взаимодействии музыкант начинает обращаться к принципам построения музыкальной композиции, выработанные в чужой культуре. В национальных республиках профессиональная музыкальная

⁴² Журавлева Е.Н. К вопросу о взаимодействии культур и культурного многообразия // Социокультурные среды и коммуникативные стратегии информационного общества – 2015. – №1. – С. 145-146.

⁴³ Русинова О.А. Структура культурных взаимодействий в процессе формирования профессиональной музыкальной культуры Бурятии // Вестник Бурятского государственного университета – 2014. – №6. – С. 87-91.

культура основывалась на апроприации европейской музыкальной традиции, и ее взаимодействии с национальной музыкальной традицией. Различие данных традиций состоит не только в характерном звуке, но и в эстетике, мировоззрении, психологии. Тем не менее, различие в психологии народов и ее проявлений в культурных артефактах, не отменяет того факта, что в различных культурах существуют типологические параллели, обусловленные универсалиями культуры. Именно эти универсалии позволяют культурной апроприации порождать новую жизнь на почве иной культуры. Как показывает исторический опыт, культурная апроприация имеет в основном позитивный характер и редко когда одна культура поглощала полностью другую. Более того, взаимодействие повышает потенциал адаптации культуры к социальным изменениям.

Таким образом, по результатам научного обзора вопроса культурной апроприации в среде российских специалистов можно прийти к выводу, что как самоценное явление культурная апроприация практически не изучается. Культурная апроприация рассматривается как часть культурного взаимодействия и как его результат. Культурная апроприация - это диалог культур, при котором возникает обмен: информацией, технологией, артефактами и т.д. Это естественное явление, благодаря которому культура развивается и без которого она законсервируется и начнет деградировать. Культурная апроприация дает толчок развитию новых стилей, практик, явлений. Более того, культурная апроприация побуждает людей к пониманию другой культуры, другого мышления, вследствие чего формируются такие качества как толерантность, гуманность, взаимопомощь.

В связи с отличием культурной обстановки в России и на Западе подход к культурной апроприации в корне различается. В данный момент на Западе ситуация с расами и с иммигрантами накаляется, и вследствие этого возникают все новые вопросы о способах межкультурного взаимодействия. Большинство исследований по культурной апроприации были сделаны в США. Как страна, представляющая собой плавильный котел из разных

культур проблема культурного взаимодействия особенно актуальна. Иммигранты приезжая в США привозят с собой свою культуру. Уже на территории страны они вступают в культурный диалог с представителями других культур и запускают процесс обмена культурным опытом. При этом сама Америка как государство была построена путем истребления культуры индейцев и эксплуатации африканцев. Этот момент до сих пор является камнем преткновения между белыми и другими расами. Факт эксплуатации культуры, поглощение ее другой культурой вынуждает многих американских ученых смотреть на культурную апроприацию как на негативное явление, в результате которой достижения одной культуры приписываются доминирующей культуре. Тем не менее, многие ученые призывают смотреть на культурную апроприацию более объективно и учитывать не только негативный опыт, но и позитивный, в котором культурная апроприация поспособствовала созданию чего-то нового и уникального без подавления апроприруемой культуры, отмечая естественность этого явления.

На основе научного обзора можно выделить следующее определение культурной апроприации: культурная апроприация – это практика усвоения элементов чужой культуры, путем переложения этих элементов на новую культурную почву, вследствие чего происходит не столько потеря исконного смысла культурного элемента, сколько его удвоение. Тем не менее, можно выделить допустимую культурную апроприацию и недопустимую. Различие состоит в том, был ли произведен акт апроприации с уважением к культуре и взаимообменом или же произошла «кража» без понимания контекста культурного элемента, в результате чего был нанесен вред культуре.

2. КУЛЬТУРНАЯ АПРОПРИАЦИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ДЖИМА ДЖАРМУША

Вторая глава исследования посвящена изучению творчества кинорежиссера Джима Джармуша. Определяется роль культурной апроприации в его работах. Для выявления специфики феномена в его творчестве анализируются два фильма: «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года.

2.1. Специфика культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша

В первом параграфе представлен анализ творчества Джима Джармуша. Анализ творчества режиссера позволит выявить, каким образом он обращается к феномену культурной апроприации, как он раскрывает это понятие, какие новации вводит режиссер, обращаясь к данному феномену.

Джим Джармуш – американский независимый кинорежиссер, относящийся к кинематографическому течению постмодернизма. Дебютом режиссера стала лента под названием «Отпуск без конца», вышедшая в 1980 году. Но настоящим прорывом в карьере для Джармуша стал второй фильм – «Более странно, чем в раю». Джармуш был награжден за этот фильм «Золотой камерой» на Каннском кинофестивале. Лента быстро приобрела культовый статус в интеллектуальной среде Америки и Европы и считается одной из важнейших лент независимого кинематографа. Этот фильм становится стилеобразующим фильмом для творчества режиссера. В нем определяются его режиссерский почерк и основная тематика, к которой он будет обращаться на протяжении всего творчества. Данной тематикой является – взаимодействие Америки с культурами других стран и народов, заимствование ею культурных элементов и практик, а также их переложение на американскую действительность. «Мир» Джима Джармуша – это «мир»,

который населяют невероятное количество народностей, иммигрантов, людей чужой культуры, приехавших в Америку и имеющих на нее свой особый взгляд. Персонажи фильмов Джармуша находятся в постоянном движении, свободно перемещаясь по пространству Америки, подмечая ее культурные особенности. Они выявляют, что мистицизм американского пейзажа заключается в противоречии американского культурного пространства, сформированного из культур различных стран, привезенных иммигрантами со всего света. Элементы культуры, интегрированные в иное культурное пространство, получают иную жизнь. Во многих фильмах Джармуша важными символическими элементами для установления межкультурных коммуникаций являются сигареты, табак и дорога. Например, в фильме «Мертвец» 1995 года, совместное раскуривание табака становится актом примирения между индейской культурой и культурой белых. Дорога же сближает героев, помогает иной культуре понять культурные коды Америки и интегрироваться в нее, почувствовать тут свой дом. Дорога как элемент движения также показывает процесс внутренних изменений персонажей. Путешествие персонажей в фильмах Джармуша это, прежде всего путешествие мифологического толка. Герои перерождаются в этом путешествии и приобретают новые качества.

Интеграция культуры часто происходит на замечании сходств ее черт с культурой Америки. Например, в фильме «Пес-призрак: Путь самурая» неочевидное сходство между дзен-буддизмом и рэпом, хип-хопом и философией бусидо позволяет японской культуре влиться в американскую действительность. Джармуш часто подчеркивает общность мирового культурного наследия. В «Мертвце» выделяется культурная связь между поэзией англичанина Уильяма Блейка и индейской культурой. Уильям Блейк является одним из первых европейских поэтов, который вписал индейскую культуру в контекст западной культуры, а именно в контекст древнегреческой мысли в своей поэме «Бракосочетание небес и ада». Иногда и в одном герое может сочетаться разное культурное наследие. Так,

отшельник-индеец по имени Никто из фильма «Мертвец» был рожден от союза мужчины и женщины из разных племен. Из-за неприязни между племенами Никто не может отнести себя к какому-то конкретному племени, соединяя в себе черты обеих культур. Никто впитал в себя и европейскую культуру, т.к. будучи подростком, был привезен в Европу, где его, помимо прочего, обучали в школе и где он познакомился с поэзией Уильяма Блейка. Несмотря на то, что Никто не ощущает чуждость по отношению к Америке, мультикультурность делает его в некотором смысле изгоем и заставляет его идти по своему собственному пути. Он не принадлежит никому, кроме себя. Адам и Ева из фильма «Выживут только любовники» также соединяют в себе наследие мировой культуры человечества. Они – вампиры, которые живут на этой земле уже не один век, и за это время вобрали в себя всевозможные культурные элементы и практики. Для них культура не делится на национальности и народы, для них она едина.

Идентификация героев Джармуша чаще всего идет вразрез с их этнической принадлежностью и национальностью. Герои выглядят потерянными и одинокими и по каким-либо причинам отрезаны от своей родной культуры. Но при соприкосновении с другими культурами герои приумножают свою личность, обогащают свой внутренний мир. Так как помимо того, что они уже обладают знаниями из своей культуры, они получают новые знания из чужой культуры. Благодаря такому сочетанию герои выходят на новый качественный, интеллектуальный и культурный уровень.

Важным моментом в творчестве Джармуша является то, что поместив героев в иную культурную среду, они начинают приспосабливать свои старые привычки и мораль к новой среде, к новой жизни, т.к. их старые формы теряют актуальность на чужой земле. Возникает оторванность от родной культуры. Герои совершают переход в иное культурное измерение. Переходя определенный рубеж, персонажи переживают такой опыт, который не может не оставить на них следа. При этом герои не ощущают внутренний

конфликт и противоречие, т.к. по Джармушу данная перемена – естественна. Заимствование чужого культурного кода, побуждает героев к изменению своего образа жизни, способа мышления и мировоззрения, которые уже будут соотноситься с новой для них культурной действительностью. Например, главный герой фильма «Мертвец» будучи белым при знакомстве и постижении культуры индейцев постепенно начинает обращать внимание на окружающий мир, на важность природы. Его даже начинают посещать видения. В итоге, межкультурное взаимодействие, пересечение культурных границ помогают герою осознать себя и достичь истины. Джармуш, объединяя различные культуры и общества, показывает силу и очарование межкультурного взаимопонимания, возможность перевода культуры на язык другой культуры и как трансформируются культурные знания при соприкосновении с другими культурными средами.

Диалог культур в фильмах Джармуша позволяет не только измениться героям-иммигрантам, но и также способствует возникновению нового взгляда на американскую культуру. Иммигрант способен дать свежий взгляд на явления в культуре, которые казались незыблемыми и устоявшимися. Меняется точка зрения. Для Джармуша иностранец – это единственный способ показать, чем настоящая Америка отличается от представлений о ней. Интересно, что по Джармушу поверить в великую американскую мечту гораздо легче иностранцу, чем американцу. Все эти герои, несмотря на то, что росли в другой стране, воспитывались на американской культуре: музыке, кино, литературе. Они влюблены в нее. Они заимствуют ее атрибуты. Японская пара из «Таинственного поезда» одеты по моде Америки 1950-ых годов и один из них ведет себя так, как ведут себя парни из американских рок-н-рольных фильмов про бунтующих подростков, постоянно зачесывая свои волосы характерным жестом. Первым делом по приезду в Америку они начинают слушать американскую музыку, а именно Элвиса Пресли – одну из главных поп-икон Америки. Кинематограф является одним из основных создателей американского мифа. Герои-иностранцы при

просмотре американских фильмов заимствуют оттуда поведение и способы действия, а затем применяют полученные знания в действительности. Происходит ситуация конфликта американского киноштампа и американской действительности. С помощью таких ситуаций Джим Джармуш деконструирует американский миф. Возникающая при конфликте, чаще всего, комическая ситуация изобличает стереотип и таким образом дается реалистическое толкование устоявшегося мифа. Например, в фильме «Вне закона» итальянец Роберт, находясь в американской тюрьме, предлагает своим сокамерникам сбежать, т.к. именно такое разрешение подобной ситуации он часто наблюдал в американском кино. Он считает, что именно так американцы поступают в реальной жизни. В то время как самим американцам и в голову не приходит мысль о побеге. Герои-иностранцы своими представлениями об Америке, которые они привезли извне, дорисовывают американскую действительность. Благодаря интерпретации иностранца возникает новая Америка. Это идея об Америке как о стране, которая была рождена из представлений иностранцев о ней, почерпнутых из телевизора и книг. Находясь в Америке, данные герои лишены своей инаковости. Несмотря на то, что они чужие они не чувствуют себя тут лишними.

Тем не менее, в фильмах Джармуша представлен и другой эффект от столкновения культуры Америки с иностранцами. Герои-иностранцы также испытывают разочаровывающий эффект от деконструкции американской действительности. Они видят не идеально ухоженную Америку из медиа, а грязные, замусоренные улицы Нью-Йорка, разрушенный, призрачный Детройт, промышленность и серость. Благодаря этому разочаровавшемуся взгляду иностранца, Джармуш показывает, что реальная американская культурная действительность имеет малого общего с американской массовой культурой. Также, делая главным героем иностранца в фильме про Америку, Джармуш ломает американские кинематографические устои, т.к. по традиции в фильмах про Америку главный герой всегда был американцем. У

американца, по мнению Джармуша, взгляд сформировавшийся, он не способен увидеть множественность и глубину уровней американской культуры и действительности, и только незамутненный взгляд иностранца выявляет всю подоплеку американской реальности. Более того, именно этот «чужой» взгляд и придает Америке ее завершенность.

Возникает вопрос, зачем Джиму Джармушу разрушать американскую мечту путем иностранного взгляда? В одном из своих интервью, режиссер сказал, что хотел показать схожесть американской бытовой действительности с европейской: серость повседневности, промышленность городов, монотонность дней. Для Джармуша важно показать правду, развеять миф об Америке как о рае земном.

В своих фильмах Джим Джармуш размывает межкультурные границы, разрушает культурные стереотипы. Для развенчания стереотипов Джармуш специально фокусируется на маргинальных группах Америки, как например, в фильмах «Мертвец» и «Пес-призрак: Путь самурая», где он сосредоточился на культуре индейцев, гангстеров и афроамериканцев. Он показывает данные культуры с неожиданной точки зрения, которую редко увидишь в Голливудском кинематографе. Развенчание стереотипов также происходит благодаря сопоставлению и размытию культурных границ. Например, в «Мертвце» это происходит путем соединения индейской культуры и английской поэзии, когда индеец Никто разговаривает цитатами из Уильяма Блейка, которые легко можно принять за пословицы и мудрые высказывания индейцев. Стирание культурных границ подчеркивает возможность общения и понимания между культурами.

Мультикультурализм Джармуша проявляется не только в сюжетах фильмов, но и в самой творческой манере режиссера, которая является сплавом техник разных кинематографических школ мира. Перед выходом фильма «Более странно, чем в раю» в 1983 году Джим Джармуш охарактеризовал свой фильм следующим образом: «...черная комедия в духе неореализма, снятая неким воображаемым режиссером из Восточной

Европы, который бредит фильмами Одзу и отлично знаком с американским сериалом пятидесятых «Молодожены»⁴⁴. Кинокритиками в особенности отмечается влияние японского кинематографа на режиссера, проявившееся в особом неспешном и созерцательном темпе его фильмов, наиболее присущего классикам японского кинематографа, а не голливудской киношколы. Длинные планы Джармуш позаимствовал из европейской киношколы, которым свойственна техника так называемого «медленного кино». Из родной американской кинотрадиции Джим Джармуш впитал, прежде всего, жанр роуд-муви, особенность которого заключается в том, что важность сюжета содержится в путешествии, движении героев и как данное путешествие их меняет. Не зря Джармуша относят к постмодернистскому течению в кинематографе. Постмодернистский период – это время интенсивного культурного ревизионизма, когда господствующее мировоззрение ставится под сомнение, когда перспективы меньшинств начинают обсуждаться в обществе, а также когда размываются границы между «высокой» культурой и «низкой», ставится под сомнение автономность культур вообще. Постмодернистский кинематограф стирает границы между культурами, временем и жанрами. В своем творчестве Джармуш соединяет традицию американского вестерна с традициями европейского кинематографа экзистенциализма, гангстерский жанр и японский жанр кино о самураях. Джармуш заимствует в свои фильмы кусочки различных культур, кусочки истории прошлого для того, чтобы показать общность и взаимосвязанность исторического процесса, который собственно и способен стереть межкультурные различия.

Таким образом, как показывает анализ творчества режиссера, Джим Джармуш заимствует культурные элементы народов мира и переносит их на американскую действительность для того, чтобы: выявить их сходство, продемонстрировать общность мирового культурного наследия, а также для

⁴⁴ Херцберг Л. Джим Джармуш. Интервью. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 53 с.

возникновения нового смыслового значения у устоявшихся культурных элементов.

Культурная апроприация предлагает свежий взгляд на культуру Америки, а также придает ей качество завершенности. Апроприирование культур обогащает интеллектуальный мир человека, помогает ему идти своим собственным путем. Это естественно для человека вступать в контакт с другими культурами, примерять их на себя и меняться под их воздействием.

Также, Джармуш подмечает условность культурной реальности, которая может различаться в представлениях коренных жителей и иностранцев.

2.2. Особенности проявления культурной апроприации в фильмах Джима Джармуша «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года

Во втором параграфе представлен анализ фильмов «Мертвец» и «Пес-призрак: Путь самурая» режиссера Джима Джармуша. Анализ данных фильмов позволит выявить, каким образом культурная апроприация представлена в этих работах, зачем режиссер к ней обращается, каким образом данное обращение к феномену культурной апроприации по-новому раскрывает уже сформировавшиеся жанры кинематографа. В фильмах «Мертвец» и «Пес-призрак...» режиссер прибегает к двум исконно американским жанрам – вестерн и гангстерское кино. Вследствие этого будет целесообразнее обратиться именно к этим двум работам, т.к. их анализ способен наиболее репрезентативно показать, как заимствование культурных элементов расширяет границы американского кинематографа и обогащает искусство. Для анализа фильмов были использованы философско-искусствоведческий и общенаучные методы.

2.2.1. Анализ фильма «Мертвец» 1995 года

Фильм «Мертвец» вышел в 1995 году и практически сразу занял особое место в творчестве режиссера, достигнув статуса шедевра. Фильм рассказывает историю о метафизическом путешествии бухгалтера Уильяма Блейка, которого сопровождает индеец-отшельник по имени Никто. Ряд особенностей этого фильма склоняет критиков относить этот фильм к редкому жанру «анти-вестерн».

Основная культура и тематика, к которым обращается Джим Джармуш в этом фильме, является культура индейцев Америки и ее столкновение с культурой белых. Джармуш помещает своих героев в исторический контекст 19 века, когда в Америке активно уничтожалась индейская культура. В фильме присутствует сцена с отстрелом бизонов. Эта сцена отображает реальные события того времени, когда белые отстреливали животных, мешавших им строить железные дороги. В то время как бизоны были важной составляющей частью культуры индейцев. Данная сцена также отображает еще одну важную тему, представленную в фильме – конфликт между техническим прогрессом и природой. Этот конфликт, как и конфликт индейцев и белых, в фильме часто отзеркаливается. Например, в первой сцене фильма зрители видят появление поезда. Поезд – символ новой эпохи, технической цивилизации. Именно с данного поезда белые отстреливают бизонов. Этим режиссер обозначает поезд как символ белой культуры. В финале фильма, когда герой отплывает в лодке, он отплывает от места индейского поселения. Таким образом, в начале фильма – промышленный город и поезд – символ технического прогресса и культуры белых, в финале – индейское поселение и лодка – символ традиционной и индейской культуры.

Традиционно жанр вестерн отображает конфликт между белыми и индейцами, но до Джармуша в голливудских фильмах было четкое разделение на добрых, правильных, цивилизованных европейцев и на злых, диких индейцев. Голливуд внес немалую толику в закрепление стереотипов

об индейцах, как о необразованном, «грязном» народе. Джармуш же апроприирует элементы индейской культуры для развенчания стереотипов. Роли настоящих убийц и мерзавцев в фильме отыгрывают белые, а индеец Никто спасает главного героя и помогает ему пройти его путь. Именно поэтому критики и называют данный фильм «анти-вестерном», т.к. он построен вопреки канонам жанра. Джармуш разрушает киномиф и помещает его в новый контекст.

Главный вопрос, который задается в фильме, мертв ли главный герой Уильям Блейк? И если да, то когда он умер? Это вопрос, на который ответить придется и зрителю и самому главному герою. В поиске ответа на этот вопрос и состоит суть его путешествия на протяжении всего фильма. И режиссер не дает одной верной трактовки. По одной версии можно предположить, что герой умер еще до начала повествования, а все его путешествие – это путешествие по потустороннему миру, а точнее только по одной его части, находящейся где-то «между», и в финале герой отправляется в его следующую, возможно, финальную часть. Другая трактовка фильма предполагает, что герой не мертв, но ему еще только предстоит родиться. Родиться великим поэтом Уильямом Блейком и в этом случае, стихи Блейка – это апроприирование стихов Никто, которые Уильям Блейк слышал еще до своего рождения. Третья трактовка – самая популярная – предполагает, что Уильям Блейк умирает в начале фильма, когда в него стреляли, а все остальное путешествие – это осознание своей смерти и принятие дальнейшего пути. В данной работе я буду придерживаться последней точки зрения.

Главный герой – белый человек с именем английского поэта – Уильям Блейк. Герой находится на стыке конфликта между двумя культурами: индейской и белой. В начале и на протяжении существенной части фильма Блейк находится в незнании. В незнании того жив он или мертв. К постижению этой истины его будет сопровождать представитель конфликтующей культуры – индеец Никто. Джармуш ведет своего героя от

незнания к постижению через его соприкосновение с элементами другой культуры. На протяжении фильма на главного героя постепенно начинают появляться атрибуты индейской культуры: на лице появляется соответствующая раскраска, одежда приобретает черты традиционного индейского балахона. Но главное, что в мировоззрении героя также начинают проявляться черты индейского мышления. Герой начинает обращать внимание на природу и внутренний мир. И посредством этого он постигает истину и приобретает завершенность как личность.

Главный герой не единственный персонаж, о котором зрители не знают, жив он или мертв. Сопровождающий его индеец Никто, рассказывает Блейку историю о том, что душа покинула его тело, когда в него в детстве выстрелили из ружья. Никто является типичным в культуре персонажем-проводником, чья задача переправить умершего в другой мир. Из всех персонажей, представленных в фильме, только Никто может исполнить эту роль, т.к. именно он является представителем традиционной культуры. Его индейское мировоззрение помогает главному герою принять свою судьбу. Принятие и осознание отображается в фильме через взаимодействие Уильяма Блейка с различными «смертными» атрибутами. Например, он раскрашивает лицо кровью мертвой косули, которую нашел в лесу.

Джармуш в фильме также подмечает, что индейская культура не отделена полностью от европейской, и между ними есть схожие черты. Никто сыплет мудрыми фразами, которые легко можно принять за индейские изречения, но на проверку они оказываются цитатами из поэзии Уильяма Блейка. Подчеркивается сходство между стилем и поэтикой Англии и мышлением индейцев Северной Америки. Джармуш показывает, что культуры не обособлены друг от друга, а находятся во взаимодействии и дополняют друг друга. Также, это может быть отсылкой к К.Г. Юнгу и его учению о коллективном бессознательном.

Таким образом, апроприирование индейской культуры Джармушем и помещением ее в сюжет фильма, показывает, как другая, чужая культура

способна обогатить человека, придать ему завершенность. Показанный конфликт между Никто и Уильям Блейком является репрезентацией различного отношения белых и индейцев к смертности. Блейк не хочет признавать факт смертности, в то время как Никто знает, что смертность – это неотъемлемая часть жизни и с ней надо примириться. Только с постижением индейского мышления и взгляда на мир, белый герой начинает видеть истину, осознает то, что с ним случилось, принимает свою судьбу и становится способен двигаться дальше. Культура белых американцев представлена в фильме как загнивающая, несмотря на весь технологический прогресс и промышленные города, в которых оказывается герой. Они выглядят опустошенными и в некотором смысле безысходными, так же, как и сами люди, обитающие в них, как например, кочегар, который появляется в начале фильма весь измазанный угольной пылью. Белые люди находятся в конфликте с природой и без помощи традиционной культуры не способны увидеть и принять вещи, выходящие за рамки материальности.

Еще одна коренная разница, показанная в фильме между двумя культурами – отношение к табаку. Для белых табак – это вредная привычка, которая получает неодобрение со стороны окружающих и заставляет человека стыдиться этого действия. Но для индейцев табакокурение – это священное действие, имеющее глубинный смысл. Это как акт молитвы, проникновение в сакральное. Никто часто спрашивает у Блейка не найдется ли у того табаку. Данная фраза является приглашением к священному ритуалу раскуривания табака. Но Блейк, поскольку он «глупый белый человек» не понимает этого, и говорит, что у него нет табака.

Есть еще один важный момент, объясняющий, зачем Джим Джармуш заимствует элементы индейской культуры. Данное заимствование помогает развеять стереотипы об индейцах, закрепленные в Голливудском кино и прежде всего в вестерне. Деконструируя оскорбительный образ индейцев из мира кино, он деконструирует и сам жанр. Начиная с главного героя, который не похож на классического героя вестерна. Большинство фильмов

данного жанра начинаются с того, как главный герой прибывает на новое место. Но в «Мертвеце» он прибывает на поезде для поиска работы, которую он в итоге не получает. В то время как в классическом вестерне персонаж прибывает в город на коне для того, чтобы устранить какую-либо несправедливость. Блейк не является героем-мачо, как например, классические персонажи Клинта Иствуда и Джона Уэйна. Он им противоположен. Он не умеет обращаться с ружьем. Да и насилие в этом фильме в отличие от прочих фильмов выглядит неуклюжим и нелепым. Главными злодеями в фильме являются три бандита, которые представлены белыми людьми. Это сильно разнится с образами злодеев в вестерне, которые чаще всего представлены карикатурно жестокими индейцами. Более того, Джармуш пошел еще дальше в деконструкции образа бандита и помимо того, что они белые, они еще и наряжены в платья и у одного из них есть плюшевый мишка. Это совсем не то, что ожидаешь увидеть, когда ждешь появления на экране злодеев. Хотя лидер их банды все же сохраняет маскулинность. Он хотя бы одет в мужскую одежду. Но ему также приданы карикатурные черты злодеев-индейцев из вестерна. В частности, каннибализм.

Главный индеец в фильме один из самых необычных индейцев, представленных в кино. С одной стороны некоторые черты в нем являются отсылками к традиционному изображению индейцев. С другой стороны – он ломает эти стереотипы. На первый взгляд он и правда является типичной вариацией индейца: погружен во внутренний мир, находится в единении с природой, сыплет мудрыми фразами и т.д. Более того, его роль в фильме также может вначале показаться довольно типичной: помощник белого человека, который нужен лишь для того, чтобы следовать за белым, лечить его и хватать за него пули. И с одной стороны это так и есть. Никто сопровождает белого героя в его пути. Но этот персонаж более сложный, более проработанный, чем это принято в вестернах. Его роль не ограничивается служением белому человеку, он даже не чувствует к тому

почтения, а чаще всего снисхождение сопровождающееся словами: «глупый белый человек». Никто спокойно разговаривает с Уильямом Блейком на своем языке, и ему нет дела до того, что белый человек его не понимает. Появление языка индейцев в фильме важная деталь. Так как их голос – это редкое явление в голливудском кино и в вестернах в частности. Более того в фильме звучит настоящий язык индейцев, даже несколько языков разных племен. До этого их язык чаще всего изображался карикатурной тарабарщиной. Джармуш решил не снабжать их речь субтитрами, дабы оставить некоторые места понятными только для индейцев. История жизни Никто проработана лучше, чем история главного героя. О его жизни зритель узнает больше, чем о жизни Блейка. Он – одиночка. Его имя Никто. Он жертва культурных предрассудков, причем как со стороны белых, так и со стороны индейцев. Он результат союза людей из разных племен и не принятый ни в одном из них. В детстве его украли белые и показывали в качестве шоу в разных городах Европы. Но в Англии он поступил в школу и изучал английскую литературу. Вернувшись домой он получил еще большее неприятие со стороны индейцев. К этому привело появление в нем черт другой культуры. Затем, он получает свое новое имя – Экзебиче – тот, кто говорит громко, не говоря ничего. Именно из-за своего статуса изгоя ему и приходится путешествовать вместе с белым героем, а никак не из-за того, что индеец должен помогать «белому господину», как это часто показывается в классических вестернах. Прислуживать – не является смыслом его существования. Причина того, почему он помогает Уильяму Блейку достаточно причудлива и необычна. Он поклонник английского поэта с таким же именем. И он принимает главного героя за великого поэта, несмотря на то, что тот родился спустя несколько десятилетий после его смерти. Тогда-то Никто и решает, что главный герой – мертвец.

Джармуш также обыгрывает типичную туземность индейцев из фильмов. Еще один образ индейцев, который часто можно увидеть в кино – это их утрированная мудрость. Данные персонажи всегда разговаривают

мудрыми изречениями, относящиеся к природе, духовному миру и так далее. Кажется, что этих персонажей вообще не интересует реальный мир. Никто тоже частенько говорит разные мудрости. Но в итоге они оказываются просто цитатами из поэзии Уильяма Блейка, которая не имеет прямого отношения к индейской культуре. Разрушение стереотипа тут вот в чем: персонаж Никто все же сохраняет традиционную роль мудреца, к которому белый герой обращается за советом. Но в этом фильме белый герой находит ответ в своей культуре, которую он как предполагается должен знать, но не знает. Кроме того, Никто настолько хорошо знает культуру белых лучше самых белых, что единственный в фильме кто способен увидеть связь между главным героем и английским поэтом.

Таким образом, анализ фильма демонстрирует, что Джармуш обращаясь к индейской культуре, проделывает интереснейшую деконструкцию традиционного образа индейца в американской культуре. Никто не является комичным персонажем, забавно разговаривающим и попадающим в комичные ситуации из-за своих культурных особенностей. Он отлично знает как свой родной язык, так и английский. Он образованнее, чем многие появляющиеся в фильме белые. Он представлен как живой, сложный человек. Это редко можно увидеть в американском кинематографе. Он не идеален и способен иронизировать по поводу своего положения. Джармуш очень бережно обращается с индейской культурой в фильме, воссоздавая точное жилище индейцев и показывая их настоящий язык и одежду.

Также, в фильме отображается мнение, что многокультурность и культурная апроприация идут человеку на пользу, т.к. делают его образованнее, многограннее. Никто как человек, вобравший в себя знания двух культур, способен взаимодействовать с их представителями, при этом превосходя их всех в интеллектуальном уровне. Уильям Блейк также становится выше в личностном плане, когда помимо своей собственной культуры впитывает в себя черты культуры индейцев.

Данный фильм стал предтечей, поймал волну небольшого бума в американском независимом кинематографе второй половины 90-ых, когда представители коренного населения Америки получили свой голос в медиа. Начали появляться фильмы, снятые самими индейцами. Присутствие элементов культурной апроприации в фильме «Мертвец» помогло донести еле слышимый голос культуры индейцев до публики. Этот фильм воздал должное их культуре, показав их людьми, а не карикатурами и разрушив многие стереотипы.

2.2.2. Анализ фильма «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года

Следующим фильмом Джима Джармуша после «Мертвеца» стал фильм под названием «Пес-призрак: Путь самурая», вышедший в 1999 году. Фильм снят в жанре криминальной драмы. Сюжет повествует о чернокожем гангстере по кличке «Пес-призрак», живущего по самурайскому кодексу. Японская философия является важной составляющей повествования фильма, искусно переплетаясь с культурой афроамериканцев в современной Америке. Джим Джармуш, апроприируя японскую культуру и вписывая ее в рамки западного гангстерского фильма, расширяет рамки и создает новый образ персонажа-гангстера в кино. Стоит отметить, что это не первый фильм про гангстеров, который обращается к японской философии. Одним из самых известных является французский фильм «Самурай» снятый Жан-Пьером Мельвилем. В своих сценах «Пес-призрак: Путь самурая» во многом отсылает к этому фильму.

Фильм начинается с того, что зрителям показывают главного персонажа, читающего Хагакурэ – духовное и практическое руководство для самурая под авторством Ямамото Цунэтомо. На протяжении всего фильма на экране появляются цитаты из трактата. Цель этого приема состоит в том, чтобы объяснить характер персонажа и мотивы его действий. Первая цитата возникает еще в начале фильма, когда главный герой, сообщает о том, что путь самурая – это путь смерти. Главный герой – афроамериканец, гангстер,

который работает на италоамериканскую мафию. Он поддерживает с ними связь с помощью голубей. Боссы отправляют главного героя забрать «должок» у одного человека. Но все пошло немного не так и теперь боссы хотят устранить главного героя. Он же узнав об этом, решительно действует, собираясь оставить в живых только одного из них – гангстера Луи, который однажды спас ему жизнь, и которому в соответствии с японским кодексом Пес-призрак должен быть верен.

Для того чтобы понять как апроприирование восточной философии расширяет рамки гангстерского жанра нужно понять, что из себя традиционно этот жанр представляет.

Рассказывающий о жизни и делах криминального мира жанр зародился примерно в то же время, когда настоящие бандиты приобрели некоторую популярность в Америке. Данная популярность возникла благодаря тому, что бандиты начали заниматься бутлегерством во времена Сухого закона в Америке. Главные клише жанра сформировываются уже тогда: внешний вид, костюмы, шляпы, поведение, сигары в зубах и прочее. Но в 30-ых годах их привлекательность на экране меняется на отрицательное отображение, т.к. вводится кодекс Хейнса, запрещающий показывать бандитов на экране в привлекательном свете. Они становятся асоциальными элементами, персонажами без каких-либо положительных качеств, заканчивающими свою экранную жизнь либо умирая, либо в тюрьме. В последующие годы такая тенденция только укрепляет свою позицию в связи с популярностью жанра нуар, где в главной роли чаще всего были детективы, борющиеся с преступностью. Новое дыхание жанр получил в 1970-ых годах, когда ведущими режиссерами Голливуда стали Мартин Скорсезе и Фрэнсис Форд Coppola. Именно они начали изображать гангстеров не просто как бандитов, но как людей, которые действуют согласно определенному кодексу. Их фильмы в большей степени сформировали образ современного мафиози, и поныне обитающего на киноэкранах. Это образ мафиозного мира, который строится на принципах связи, принципах семьи, иерархии и сложных

взаимоотношений. Появляются также христианские мотивы. Фильмы начинают рассуждать о природе добра и зла, появляются элементы раскаяния и чувства вины за совершенные преступления. В 1990-ые годы подход к жанру происходит с позиции постмодернизма и переосмысления. Способствовал этому, прежде всего Квентин Тарантино, привнес в жанр долю китча.

Джим Джармуш помимо того, что расширяет рамки жанра, привнося влияние чужой культуры, также деконструирует образ мафиози, известный по фильмам Скорсезе и Копполы. В американском криминальном кино именно италоамериканцы занимают главенствующую позицию. Образ данного типа, созданный в фильмах вышеобозначенных режиссеров, также строится на понятиях о чести и кодексе. Но в этом фильме у гангстеров нет кодекса, которому надо следовать. Подобное поведение они воспринимают как нечто изжившее себя или то, что показывают в кино, но не то, чему настоящие мафиози следуют в реальности. Джармуш также не ставит вопросы о природе добра и зла, нет тех христианских мотивов, которые присущи гангстерским фильмам с 1970-ых годов. Джармуш предлагает немного другой, достаточно комичный тип. В этом фильме мафиози – это вечно разглагольствующие ни о чем бандиты, которые к тому же постоянно смотрят детские мультики. Они не очень-то и умные и интересуют их в основном нажива.

Противопоставляется им главный герой, находящийся под влиянием японской философии. Он примеряет на себя японский кодекс воина начала 18 века и строит свое поведение в соответствии с ним. На мировоззрении о чести и основанном на нем поведении гангстера в фильме выстраивается конфликт. С одной стороны – афроамериканец с японскими понятиями, с другой – италоамериканская мафия, не понимающая ценностей и поведения главного героя. В фильме присутствует важная сцена, показывающая их неспособность понять его. Они расстреляли голубей на крыше, за которыми ухаживал Пес-призрак. Голуби – символ связи, понимания, т.к. именно

посредством этих голубей было обеспечено общение между главным героем и гангстерами. Убийство голубей – символическое уничтожение этого понимания.

Следование определенному кодексу создает тип персонажа «преступник с честью». Это именно он кто следует понятиям, разделяя вещи на позволительные и не позволительные. Это то, чем в голливудском кино занимались италоамериканцы, но в этом фильме данные черты отданы афроамериканцу, а не мафиози. Тем не менее, Джармуш также не наделяет своего героя сомневающимися, раскаивающимися мотивами, т.к. это не то, что присуще японской философии, которая строится на синкретизме синтоизма и буддизма. В этом основное отличие классических фильмов Фрэнсиса Форда Копполы и Мартина Скорсезе от фильма Джима Джармуша. Те, будучи католиками, строили жанр на христианском мировоззрении, где герой обязательно либо раскаивался и совершал искупление, либо же он все дальше опускался в пучину греха и получал за это наказание, чаще всего в виде смерти. Пес-призрак не является христианином, он принял японское мышление, японскую философию воина. То как он себя ведет больше похоже на героев японских фильмов про якудзу, которые также действовали по кодексу, основанному на принципах бусидо. Он не раскаивается за то, что он делает. То, что он делает, он считает правильной вещью. Месть в этом фильме не воспринимается как отрицательное действие, за которое герою потом придется расплачиваться. Герой согласно Хагакурэ полон решимости, он подобен мстительному духу, который не успокоится, пока не осуществит свою месть. И его смерть в конце это не возмездие за его грехи. Это закономерный конец пути воина. Путь самурая – это путь смерти, говорится в самом начале фильма. Это смерть не является поражением героя. Он выполнил свою миссию, воплотил месть в реальность и теперь должен умереть, и нет для него смерти лучше, чем смерть от рук своего хозяина.

Апроприируя японскую философию, Джим Джармуш не менял ее под американское мировоззрение, а наоборот, подстроил классическое

американское поведение гангстеров из кино под Хагакурэ, тем самым не изменив изначальный смысл философии, а удвоив его на американской почве и обогатив типаж гангстера в кино.

Еще одной важной чертой главного персонажа, является то, что он – одиночка. И хоть это и не новая черта для персонажа такого типа, Пес-призрак один из немногих кто осознает свое одиночество. Одиночество и отчужденность героя заставляет его искать свой собственный путь, не соотнося его ни с какими привязками, в том числе культурными. Он сам строит свою индивидуальность на основе заимствований способов мышления из других культур, о которых узнает из книг. Хагакурэ не единственная японская книга, которая появляется в фильме. Здесь также присутствует произведение «Расемон» Акутагавы Рюноскэ. Главный герой получает данную книгу от дочери босса. Через некоторое время, он сам уже передаст ее другому персонажу – маленькой афроамериканской девочке. В конце она вернет ему книгу обратно, а он передаст ей «Хагакурэ». Обмен книгами в данном фильме символизирует культурный обмен и культурное взаимодействие.

«Расемон» рассказывает историю взгляд на которую показан с разных точек зрения, в результате чего возникают разные интерпретации одного и того же события. В фильме имеется похожий момент, когда к одному событию относятся по-разному. Спасение главного героя гангстером Луи воспринимается Псом-призраком как знак свыше, снисхождение божественной благодати, вследствие чего тот и становится ему верен. Луи же воспринимает этот момент как простое выручение человека попавшего в беду и не понимает отношение главного героя к себе. Пес-призрак следует кодексу, основанному на служении. Кодексу, в который не верит его хозяин. Этот момент обыгрывается в финальной сцене перестрелки между двумя героями. Смерть главному герою приносит ему его хозяин. Разные перспективы не могут дать объективной истины, и это соответствует постмодернистскому мировоззрению режиссера.

Стоит отметить, что, несмотря на одиночество героя, у него есть два друга: франкоговорящий мороженщик, который ни слова не произносит на английском и маленькая девочка, с которой главный герой знакомится в начале фильма. Факт дружбы между главным героем и мороженщиком очень показателен. Это два человека, которые говорят друг с другом в прямом смысле на разных языках, но при этом полностью понимают друг друга.

В фильме также обозначено сходство между разными культурами. Например, гангстеры подмечают, что клички афроамериканских рэперов, которые те себе придумывают, звучат похоже на имена индейцев. Также, подчеркивается связь между афроамериканской и азиатской культурами. Саундтрек к этому фильму создавал хип-хоп исполнитель – RZA. Азиатские боевики оказали ощутимое влияние на хип-хоп культуру. Исполнители данного направления часто брали за сэмплы саундтреки из азиатских боевиков. Это еще один пример культурной апроприации, когда из элементов одной культуры возникает что-то совершенно новое. RZA, создавая музыку к этому фильму брал за основу сэмплов музыку кинематографа Азии. Сопоставляя культуры, Джим Джармуш демонстрирует смешанную природу культуры Америки. Главный герой – смесь афро-азиатских культур. Как и многие персонажи фильмов Джармуша он – кросс-культурный герой и вследствие этого имеет смешанную самобытность. Пес-призрак – чернокожий мужчина, слушающий хип-хоп, но он также и самурай, следующий древнему японскому кодексу. Он работает на итальянскую мафию и в друзьях у него гаитянец, разговаривающий только по-французски. Сравнивая хип-хоп и бусидо, Джармуш способствует размытию не только межкультурных границ, но и размытию границ «высокой» культуры – философии, и «низкой» культуры – хип-хопа, заявляя об их гармоничном сосуществовании.

Сделав главным героем афроамериканца, Джим Джармуш поспособствовал разрушению стереотипизации образа чернокожего гангстера в кино, изображаемого часто как необразованного, бедного,

неблагополучного человека из гетто. Вследствие такого отображения афроамериканцев на экране общество начало выстраивать свое отношение к ним, основываясь на голливудских стереотипах. Но вопреки клише Джармуш изображает главного героя образованным. Он читает книги, философию в отличие от белых гангстеров, которые только и делают, что смотрят детские мультики и не интересуются ничем кроме криминалитета. Он проявляет доброту, дважды не убивая дочь мафиозного босса и заботясь о голубях на крыше. Это тот же прием разрушения стереотипов о маргинальных группах Америки, который Джим Джармуш применил и в «Мертвеце», когда сделал индейца Никто самым образованным персонажем.

Таким образом, анализ фильма «Пес-призрак: путь самурая» позволяет выявить особенности апроприирования элементов культуры, раскрыть перекрестность культурных феноменов. Джим Джармуш с уважением обратился к японской философии, поместил ее в современную Америку, соотнес с эстетикой хип-хопа. Благодаря данному действию он расширил рамки гангстерского жанра в кино и привнес новый тип героя, тем самым показав, что уважительная культурная апроприация способствует увеличению культурных смыслов без стереотипизации и угнетения позаимствованной культуры.

Анализ творчества и фильмов режиссера Джима Джармуша выявляет способность культурной апроприации обогащать культуру, делать ее разнообразней, придавать ей новый смысл. Происходит это за счет уважительного отношения при переносе культурных элементов на новую почву. Культурная апроприация также помогает выйти человеку на новый культурный и интеллектуальный уровни.

Обратившись к японской и индейской культурам, Джим Джармуш сформировал новые типы персонажей в кинематографе, расширил рамки жанров, создал нетрадиционный сюжет. Кроме того, уважительная апроприация способствует разрушению сложившихся стереотипов,

привлекает внимание к проблемам людей данных культур, их положению в обществе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью настоящей выпускной квалификационной работы было выявление особенностей проявления культурной апроприации в творчестве кинорежиссера Джима Джармуша.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи: был сделан анализ понятия «культурная апроприация» в исследованиях зарубежных специалистов; был сделан анализ понятия «культурная апроприация» в исследованиях российских специалистов; были сравнены позиции российских и зарубежных ученых по вопросу культурной апроприации, выявлены сходство и различие в подходах; было изучено проявление культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша; была раскрыта сущность культурной апроприации в творчестве Джима Джармуша на примере анализа фильмов «Мертвец» 1995 года и «Пес-призрак: Путь самурая» 1999 года.

Посредством выполнения поставленных задач было выявлено, что:

1. Нет единой точки зрения на феномен культурной апроприации в среде зарубежных научных специалистов. Позиции ученых делятся на положительное, нейтральное и отрицательное отношение к предмету. Одни ученые рассматривают данную практику как воровство культурных элементов, подавление одной культуры другой, другие же видят культурную апроприацию как межкультурный обмен, благодаря которому происходит развитие;
2. В среде российских научных специалистов феномен культурной апроприации практически не изучен. Он рассматривается как одна из форм культурного взаимодействия, при котором происходит обмен культурными артефактами и в результате чего возникает новая практика;

3. Различие позиций российских и зарубежных (преимущественно американских) специалистов коренится в разнице культурно-исторического опыта стран;
4. На основе изучения исследований было выведено следующее определение культурной апроприации: культурная апроприация – это практика усвоения элементов чужой культуры, путем переложения этих элементов на иную культурную почву, вследствие чего происходит не столько потеря исконного смысла культурного элемента, сколько его удвоение. Тем не менее, можно выделить допустимую культурную апроприацию и недопустимую, различие которых в том, был ли произведен акт апроприации с уважением к культуре и взаимообменом или же произошла «кража» без понимания контекста культурного элемента, в результате чего был нанесен вред культуре;
5. Джим Джармуш обращается к культурной апроприации в своем творчестве для того, чтобы выявить сходство между культурами, подчеркнуть общность мирового культурного наследия, для расширения устоявшихся законов жанра в кинематографе;
6. Благодаря использованию культурной апроприации в фильме «Мертвец» Джим Джармуш разрушает стереотипный образ индейца, сложившийся в голливудском кинематографе;
7. Творчество Джима Джармуша демонстрирует, как культурная апроприация обогащает культуру и человека в частности;
8. В фильме «Пес-призрак: Путь самурая» Джим Джармуш с помощью культурной апроприации расширяет рамки криминального кино и вводит новый типаж гангстера.

Подводя заключительный итог исследования можно сделать следующий вывод. Культурная апроприация является неотъемлемой частью межкультурного взаимодействия. Культурная апроприация способствует развитию культуры, появлению новых практик, стилей, жанров и т.д. Тем не

менее стоит учитывать, что при заимствовании культурных элементов апроприирующая сторона должна это делать с бережным отношением к данным элементам, с уважением к ним. Иначе, это может негативно сказаться на той культуре, у которой были присвоены культурные практики. Например, она может быть стереотипизирована, ее достижения могут начать причисляться к доминирующей культуре и т.д. Как показывает анализ творчества Джима Джармуша, особенностью культурной апроприации в его работах является то, что он, обращаясь к данному феномену для того, чтобы привлечь внимание общественности к проблемам той культуры, у которой он заимствует. Культурная апроприация в его фильмах носит «положительный» характер, т.к. он присваивает культурные элементы с бережным отношением к ним, с уважением, показывая их на экране такими, какие она есть на самом деле. В результате происходит разрушение тех негативных образов индейцев и афроамериканцев, которые закрепились в американском кинематографе. Также, особенностью является то, что с помощью нее Джим Джармуш создает новые типажи и образы в кинематографе. Дает новый взгляд на два жанра – вестерн и гангстерское кино. Культурная апроприация в его фильмах показана как практика, которая способствует поднятию личностного и интеллектуального уровней человека, т.к. чем большими культурными знаниями он обладает, тем легче ему найти себя и свой путь, и приобрести целостность личности.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Белолипецкая Н.А. Культурные коммуникации: сущность и проявление (на примере взаимоотношений Великобритании и Египта на рубеже XIX-XX веков) // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №3. – С. 53-58.
2. Буркова А.В. Левое студенческое движение против расовой дискриминации в американских университетах в 2010-е гг. // Молодежь третьего тысячелетия. – 2016. – №1. – С. 827-829.
3. Вагинова В.С. Роль культурных взаимодействий народов Мурманского края с соседними общностями в художественном развитии региона // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2004. – №4. – С. 103-107.
4. Волкова Е.Ю. Характер влияния европейской культуры на аборигенную культуру индейцев Южной Америки в XVI в. // Локус: люди, общество, культуры, смыслы. – 2013. – №2. – С. 39-50.
5. Горбунова А.Г. Утопия вампиров // Артикульт. – 2014. – №2. – С. 73-75.
6. Горобец Л.А. Взаимодействие культур России и Китая: проблема культурной совместимости // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – №18. – С. 12-17.
7. Гусев А.О. Субъективное время и пространство в фильме «Мертвец» Джима Джармуша // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – №1. – С. 141-147.
8. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.2. Методология истории искусства / В.И. Жуковский. – Красноярск: Краснояр. гос. ун-т, 2004. – 199с.
9. Журавлева Е.Н. К вопросу о взаимодействии культур и культурного многообразия // Социокультурные среды и коммуникативные стратегии информационного общества – 2015. – №1. – С. 145-146.

10. Колесникова, Л. Н. Языковая личность в аспекте диалога культур / Л. Н. Колесникова. - Орел, 2001. - С. 21.
11. Копцева Н. П., Бахова Н. А., Замараева Ю. С., Кирко В. И. Проблема социальных исследований в современной гуманитарной науке // Современные проблемы науки и образования. — 2012. — № 3. — С. 323.
12. Королева Н.Е. Измерение уровня кросс-культурной компетентности потенциальных участников межкультурного взаимодействия // Вестник Костромского государственного университета. Серия: Педагогика. Психология. Социокинетика. – 2014. – №2. – С. 28-31.
13. Малкова Н.Ю., Олешкевич Н.А. Особенности межкультурных взаимодействий в условиях фрагментации жизненного мира // Территория новых возможностей. Вестник Владивостокского государственного университета экономики и сервиса. – 2011. – №1. – С. 108-118.
14. Миловидов В. Криминальный круг: эволюция гангстерского кино и образа мафиози на большом экране [Электронный ресурс]. / В. Миловидов. – Режим доступа <http://www.furfur.me>
15. Николаева М.Д. Из ниоткуда в никуда: по фильмам «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Тома Стоппарда (1990) и «Мертвец» Джима Джармуша (1995) // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. – 2013. – №2. – 11 С.
16. Плахов А.С. Режиссеры настоящего. Радикалы и минималисты. — СПб.: Пальмира, 2016. — 319 с.
17. Русинова О.А. Структура культурных взаимодействий в процессе формирования профессиональной музыкальной культуры Бурятии // Вестник Бурятского государственного университета – 2014. – №6. – С. 87-91.
18. Саенко Н.Р. От неведения к познанию (фильм Джима Джармуша «Мертвец») // Грани познания. – 2013. – №6. – С. 32-46.

- 19.Сергеева Т.С. Проблема культурного взаимодействия: на примере музыкальных традиций мусульманской Испании IX-XV веков // Вестник Челябинского государственного университета. – 2008. – №2. – С. 187-194.
- 20.Смагин А.Н. Единичное и всеобщее в художественном методе Джима Джармуша // Сумма философии. – 2006. – №6. – С. 161-162.
- 21.Тарасова Д. Джим Джармуш: Аутсайдерство как идеология [Электронный ресурс]. / Д. Тарасова. – Режим доступа: <http://youngspace.ru/>
- 22.Тютюкин А. Когда спящий проснется [Электронный ресурс]. / А. Тютюкин. – Режим доступа: <http://www.cineticle.com>
- 23.Федуненко Е.И. Свой/Чужой как художественная концепция раннего Дж. Джармуша // Артикульт. – 2015. – №18. – С. 66-69.
- 24.Херцберг Л. Джим Джармуш. Интервью. — СПб.: Азбука-классика, 2007. — 53 с.
- 25.Щербакова М. Гангстерский фильм: к истории вопроса [Электронный ресурс]. / М. Щербакова. – Режим доступа [http:// http://syg.ma](http://syg.ma)
- 26.Alexandra Kaeser. (2009). «Jean Baudrillard and Jim Jarmusch on America - A playoff». Romance on the Road, Vol. 1, p. 15
- 27.Arjun Rajkhowa. The furore over cultural appropriation [Электронный ресурс]. / Arjun Rajkhowa. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
- 28.Ashley K. (2002). «The Cultural Processes of "Appropriation"». Journal of Medieval and Early Modern Studies, Vol. 32, pp. 1–15.
- 29.Aubtin Heydari. Westwards Towards Death: Jim Jarmusch's Dead Man and the Post-Colonial Western [Электронный ресурс]. / Aubtin Heydari. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
- 30.Büyükokutan B. (2011). «Toward a Theory of Cultural Appropriation: Buddhism, the Vietnam War, and the Field of U.S. Poetry». American Sociological Review, Vol. 76, pp. 620-639.

31. David Potter. Cultural Appropriation as Masked Racism: Humor, Hip-Hop and The Tonight Show Starring Jimmy Fallon [Электронный ресурс]. / David Potter. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
32. George Nicholas. "Do Not Do Unto Others...": Cultural Misrecognition and the Harms of Appropriation in an Open-Source World [Электронный ресурс]. / George Nicholas. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
33. James O. Young (2009). The Ethics of Cultural Appropriation. Wiley. pp. 268
34. Joshua Reyes. Cumberland County College Cultural Appropriation & White Privilege [Электронный ресурс]. / Joshua Reyes. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
35. Kaitlyn Carr. American Hinduism: The Assimilation of Indian Hinduism and the Role of Cultural Appropriation in the United States [Электронный ресурс]. / Kaitlyn Carr. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
36. Koziol C. (2015). «Cultural appropriation Within the Global Village». The Community Psychologist, Vol. 48, pp. 16-18.
37. Kresimir Vukovic. Postmodern Philosophy and the Impact of the Other in Jim Jarmusch's Films [Электронный ресурс]. / Kresimir Vukovic. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
38. Markellou M. (2013). «Appropriation art and cultural institutions». Queen Mary Journal of Intellectual Property, Vol. 3, pp. 145–154.
39. Marta Malchevski. Appropriation as Cultural Production [Электронный ресурс]. / Marta Malchevski. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
40. Matthes E. (2016). «Cultural Appropriation Without Cultural Essentialism?» Social Theory and Practice, Vol. 42, pp. 343–366.
41. Megan Abley. Things Which Are Alike In Nature Grow to Look Alike:" The Blurring of Cultures and Time Periods in Dead Man and Ghost Dog [Электронный ресурс]. / Megan Abley. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>

- 42.Minh-ha T. Pham. Fashion's Cultural-Appropriation Debate: Pointless [Электронный ресурс]. / Minh-ha T. Pham. – Режим доступа: <https://www.theatlantic.com/>
- 43.Perelman E. (2015). «The Appropriated Geisha: Using Their Role to Discuss Japanese History, Cultural Appropriation, and Orientalism». Education about Asia, Vol. 20, pp. 70-72.
- 44.Rodriquez J. (2006). «Color-Blind Ideology and the Cultural Appropriation of Hip-Hop». Journal of Contemporary Ethnography, Vol. 35, pp. 645–668.
- 45.Rogers R. (2006). «From Cultural Exchange to Transculturation: A Review and Reconceptualization of Cultural Appropriation». Communication Theory, Vol. 16, pp. 474–503.
- 46.Ross A. and Ahmadi A. (2012). «Jim Jarmusch's Dead Man: The Cinematic Telling of a Modern Myth». Angelaki, Vol. 17, pp. 179–192.
- 47.Steven Morgan. The Secular Use of Gospel Singing in Japan: Cultural Appropriation or Spiritual Exploration? [Электронный ресурс]. / Steven Morgan. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
- 48.Thien Vuong Nguyen. Translating Culture: Providing a framework to combat cultural appropriation [Электронный ресурс]. / Thien Vuong Nguyen. – Режим доступа: <https://www.academia.edu>
- 49.Wise A. (2001). «Dancing with Ga(y)nesh: rethinking cultural appropriation in multicultural Australia». Postcolonial Studies, Vol. 4, pp. 143–160.
- 50.Young J. (2005). «Profound Offense and Cultural Appropriation». The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 63, pp. 135–146.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

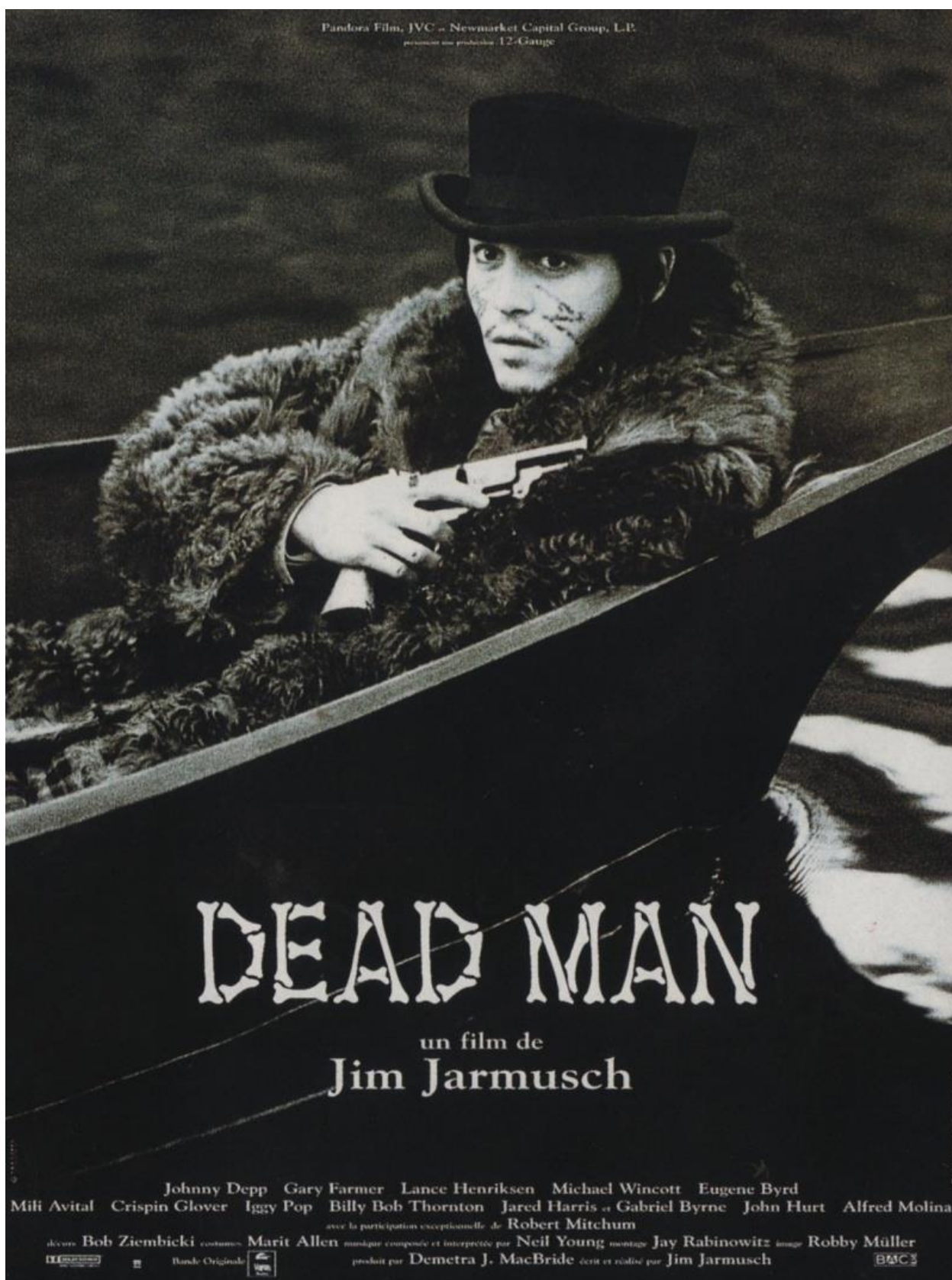


Рисунок А. 1 – Постер фильма «Мертвец», реж. Джима Джармуша

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А. 2 – Кадры из фильма «Мертвец», реж. Джима Джармуша

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А. 3 – Кадры из фильма «Мертвец», реж. Джима Джармуша

ПРИЛОЖЕНИЕ Б



Рисунок Б. 1 – Постер фильма «Пес-призрак: Путь самурая», реж. Джима Джармуша

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

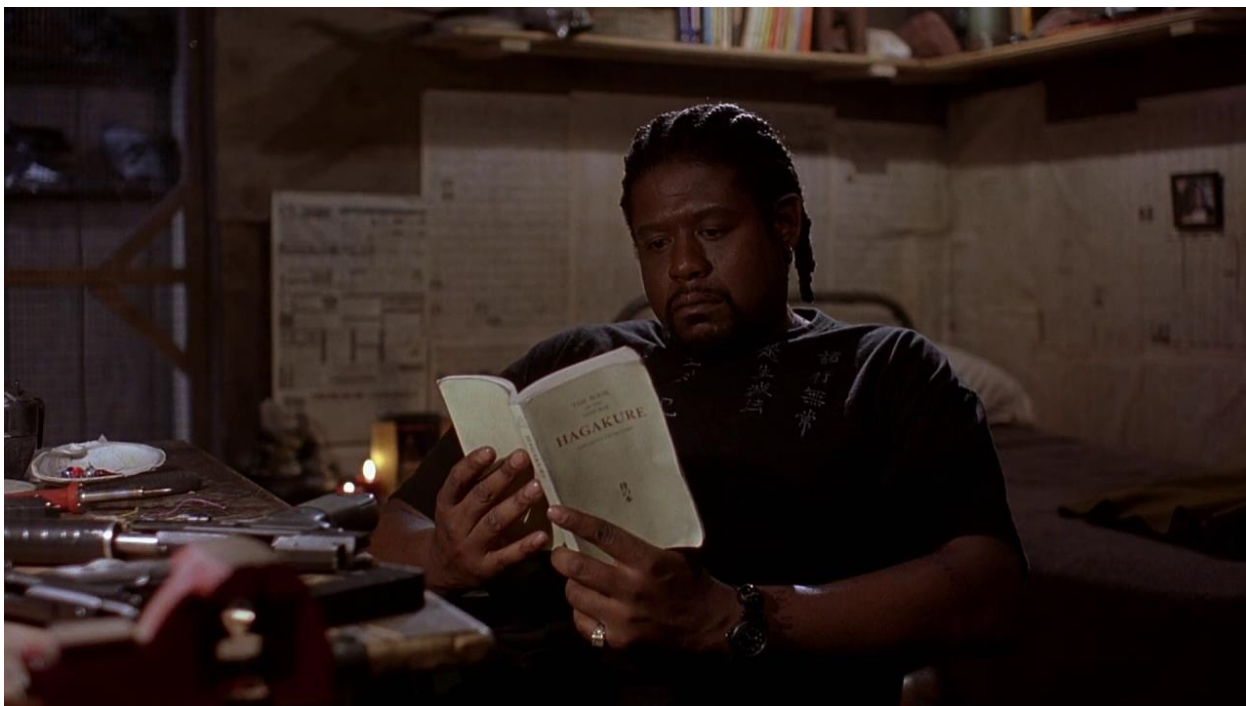


Рисунок Б. 2 – Кадры из фильма «Пес-призрак: Путь самурая», реж. Джима Джармуша

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ Б

It is a good viewpoint to see the world as a dream. When you have something like a nightmare, you will wake up and tell yourself that it was only a dream. It is said that the world we live in is not a bit different from this.



Рисунок Б. 3 – Кадры из фильма «Пес-призрак: Путь самурая», реж. Джима Джармуша